

**DECIMOQUINTO CURSO
LATINOAMERICANO
DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
Brasil, 1989**

- informes 1, 2, 3, 4, 5 y 6
 - folleto final
- alumnos participantes
 - prensa
 - cierre

INFORMES

DÉCIMO-QUINTO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASIL, 1989 INFORME Nº 1

O Décimo-quinto Curso Latino-Americano de Música Contemporânea terá lugar em Mendes, Estado do Rio de Janeiro, no período de 02 a 16 de janeiro de 1989.

CARACTERÍSTICAS GERAIS

Iniciada em 1971, em Cerro del Toro, Uruguay, esta série de Cursos, que teve continuidade em cidades da Argentina, do Brasil, da República Dominicana e da Venezuela, revela-se como o único evento no gênero em toda a América Latina. Os Cursos se estruturam em função de um aprendizado ativo e vivencial e são articulados em torno de oficinas de trabalho especializado (composição, recursos eletro-acústicos, interpretação, pedagogia musical), seminários (temática variada a cada curso), cursos intensivos de iniciação à música contemporânea, conferências e audições diárias seguidas de debates. O ritmo de trabalho é intenso (dez horas diárias de atividades programadas), permitindo melhor aproveitamento do tempo. O corpo docente, selecionado com esmero, busca refletir as diversas tendências do fazer creativo atual, fundamentalmente o das mais jovens gerações da América Latina.

A QUEM ESTÁ DIRIGIDO

O Curso está organizado de modo a permitir aproveitamento sério e profundo por parte de todos os interessados: compositores, intérpretes, musicólogos, educadores, músicos populares, estudantes e mesmo amadores desejosos de receber uma boa informação sobre o que está ocorrendo a seu redor. Isto se faz possível graças à coexistência de atividades diferenciadas simultâneas e à variedade e amplitude dos temas abordados. Cada aluno estabelece livremente seu programa de trabalho. Assim, um compositor poderá estar atuando em seu campo específico, enquanto um educador e um intérprete estarão no seus; entretanto, uns e outros romperão as respectivas barreiras, cotidianamente, para informações de interesse comum, para troca de pontos de vista ou para debate sobre um obra contemporânea ouvida. Por outro lado, professores e alunos, em convivência estreita, terão maiores possibilidades de intercâmbio, de maneira intencionalmente não hierárquica e daí não acadêmica.

DIVERSIDAD DE OPÇÕES

Em cada uma de suas versões, varia o âmbito dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea e, cada vez, oficinas, seminários e conferências articulam-se em plano geral coerente, mas não “especializante”. Neste XV CLAMC, o plano de trabalho será tão intenso como o dos anos anteriores, permitindo aproveitamento máximo por parte de cada aluno, que poderá escolher suas atividades entre as diversas opções que se apresentarão e adequar seu aproveitamento individual a seu próprio nível ou campo de interesse. Ao lado de atividades comuns a todos os participantes, há matérias específicas, geralmente apresentadas em simultaneidade, para que todos tenham a sua especialidade contemplada. As oficinas de composição, de interpretação ou de pedagogia não são

curso básicos, introdutórios, mas sessões intensivas de estudo da problemática da música de nossos dias, no que se refere a cada área específica. Na oficina de técnicas eletroacústicas, entretanto, prevê-se a abertura de um nível básico, introdutório, caso haja alguns que busquem esta iniciação técnica.

DOCENTES

Para o XV CLAMC está prevista a presença de uma valiosa equipe de professores, provenientes de diversos países, tal como tem acontecido nos quatorze cursos anteriores. Como nos anos anteriores, todos os docentes trabalharão sem receber qualquer remuneração dos Cursos, o que tem permitido, ao longo dos anos, a permanência e a independência desta série de cursos, que tornam-se mais acessíveis aos interessados e mais de acordo com a situação latino-americana real.

IDIOMAS

O idioma principal deste próximo curso será o português. Os docentes falarão português ou castelhano, e aqueles de fala não ibérica usarão o francês, o inglês ou o alemão, com tradução para o português ou o castelhano.

2 A 16 DE JANEIRO DE 1989

O XV CLAMC será aberto às 17:00 horas do dia 2 de janeiro e encerrado com o almoço do dia 16 de janeiro. Prevê-se um dia parcialmente livre no dia 9 de janeiro, para descanso da atividade da primeira semana e melhor aproveitamento da segunda, tendo em conta a intensidade do plano de trabalho.

FAZENDA SÃO JOSÉ DAS PAINEIRAS

A Fazenda que será sede deste Curso funcionou, no passado, como casa de formação aos candidatos a Irmãos Maristas e hoje é local destinado a encontros, cursos, retiros ou lazer. Está situada no município de Mendes, com acesso na estrada que liga esta cidade a Vassouras, no Estado do Rio de Janeiro. Fica a 96 Km a Oeste do Rio de Janeiro, tem 50 alqueires (120 Ha) de área (metade mata e metade pastos e plantações), altitude de 431 metros (subida da Serra do Mar), com clima sub-tropical e temperatura média de 23 graus centígrados. Em informes posteriores, serão fornecidos aos inscritos detalhes sobre as maneiras de acesso à Fazenda, por ônibus, a partir do Rio de Janeiro.

MATERIAL PARA O CURSO

Os candidatos à área de composição deverão enviar, no momento da inscrição, cópias de obras (partituras, gravações de obras eletroacústicas). Os instrumentistas interessados em participar das oficinas de interpretação deverão enviar, com a inscrição, lista de obras contemporâneas de seu repertório e deverão trazer seus próprios instrumentos (salvo os não portáteis, evidentemente). Os inscritos na área de pedagogia que desejarem apresentar trabalhos próprios para discussão nos seminários deverão enviá-los antecipadamente à coordenação do Curso. Durante os seminários, oficinas e apresentações, ou fora deles, são muitas as oportunidades para troca de idéias e experiências, e o material trazido pode ser interessante ponto de partida para tal. Além disso, músicos e trabalhos teóricos podem ser entregues à coordenação, para exposição e/ou venda na Livraria/Fonoteca do Curso, que receberá, igualmente, obras daqueles que, por alguma razão, não puderem participar do Curso. Recomenda-se que se traga, também, para exposição e/ou venda, partituras e gravações de obras importantes na história da música dos diversos países latino-americanos, assim como instrumentos folclóricos ou indígenas. Ressalte-se que o preço do Curso não cobre os custos dos materiais usados pelos participantes, que devem vir munidos de seu material mínimo de trabalho (por exemplo, fita magnética de boa qualidade e fita adesiva especial

para fita magnética, para os participantes da oficina de técnicas eletroacústicas). Além dos instrumentos do âmbito erudito europeu, haverá muitas oportunidades de utilizar instrumentos folclóricos e indígenas latino-americanos.

PEQUENA LIVRARIA/FONOTECA

Como nos cursos anteriores, será montada uma pequena livraria/fonoteca, para exposição e/ou venda de livros, partituras, gravações e instrumentos. Serão bem vindos os materiais trazidos por professores e alunos e relacionados com seus respectivos países (e não apenas referentes à música contemporânea).

CUSTO DO DÉCIMO-QUINTO CURSO

O custo do Curso, incluindo alojamento (quartos para cerca de 6 pessoas) e alimentação, será:

Brasileiros 35 OTN

Estrangeiros200 dólares

No ato da inscrição, deverá ser paga uma taxa inicial de 9 OTN (Brasil) ou 50 dólares, a serem deduzidos do valor total, na abertura do curso. Após 15 de setembro, o custo total do curso sofrerá acréscimo de 3,5 OTN ou 20 dólares.

Os alojamentos no local do curso dividem-se em quartos com e sem banheiro privativo, devendo a ocupação dos primeiros realizar-se na ordem de recebimento das inscrições. Tendo em vista o limite de vagas nos alojamentos da Fazenda e a disponibilidade de utilização do sistema hoteleiro de Mendes, em razão da distância e da dificuldade de locomoção entre a cidade e a Fazenda, os pedidos de inscrição realizados após 15 de novembro deverão ter prévia confirmação, por carta, da coordenação do curso. Em nenhuma hipótese, candidatos com inscrição não confirmada poderão apresentar-se na Fazenda, no início do curso.

Por razões operacionais, a Fazenda não fornece aos seus hóspedes a roupa de cama (lençóis e fronhas) e toalhas de rosto e de banho. Assim, cada participante deverá trazer esse material, tomando em conta a duração do curso e o hábito pessoal de substituição mais ou menos freqüente dessas peças.

BOLSAS DE ESTUDO

Recomenda-se aos candidatos que busquem, por seus próprios meios, bolsas de estudo totais ou parciais. Universidades, escolas, fundações, departamentos de educação ou de cultura e outros organismos atribuem, muitas vezes, ajudas desta espécie. A Coordenação do Curso, por seu lado, paralelamente ao esforço para baratear ao máximo o curso, estuda a possibilidade de oferecer pequeno número de bolsas parciais, destinadas a alunos que contribuirão com tarefas práticas nas equipes de trabalho. Os pedidos, convenientemente justificados, serão feitos no momento da inscrição.

CLIMA, ROUPA

Nesta época do ano, em Mendes, pode fazer bastante calor durante o dia, esfriando sensivelmente à noite. Convém, portanto, trazer algum agasalho leve e apetrechos para a chuva. O caráter de informalidade do Curso recomenda o uso de roupas simples e cómodas.

CORRESPONDÊNCIA DURANTE O CURSO

Cartas para os participantes do Curso deverão ser dirigidas, com menção do nome do destinatário, para:

Fazenda São José das Paineiras

RJ-127, Km 32

26.700 Mendes, RJ, BRASIL.

Para comunicações telefônicas urgentes, pode ser usado o número 55/244/652266.

INSCRIÇÕES

- Candidatos brasileiros:

Envio de ficha de inscrição e de cheque cruzado em nome dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea a:

José Maria Neves
Rua Benjamim Constant, 49 apto 802
20241 Rio de Janeiro, RJ.
telefone (55) (21) 224 21 03.

ou

Conrado Silva
Rua Dr. Veiga Filho, 788
01229 São Paulo, SP.
telefone (55) (11) 825 43 58 e 826 00 63.

- Candidatos estrangeiros:

Envio de ficha de inscrição e pagamento da taxa correspondente (remessa postal ou cheque) em nome de Graciela Paraskevaídís para:

Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea
Casilla de correo 1328
Montevideo, Uruguay.
telefone + 598 2 36 15 13.

ou, para candidatos dos países abaixo mencionados, envio de ficha de inscrição e pagamento da taxa correspondente a:

- Cergio Prudencio
Casilla 1845
La Paz, Bolivia.
telefone + 591 2 79 24 48.

- Eduardo Cáceres
Carmen 1578
Santiago de Chile.
telefone +56 2 556 16 64.

- Martha Rodríguez
Apartado aéreo 51397
Bogotá, D.E. 2, Colombia.
telefone + 57 1 250 60 29 ou 249 96 51.

DÉCIMO-QUINTO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASIL, 1989 INFORME Nº 2

Terá início no dia 2 de janeiro de 1989, na Fazenda São José das Paineiras, na cidade de Mendes (Estado do Rio de Janeiro), o Décimo-quinco Curso Latino-Americano de Música Contemporânea.

ACCESO À FAZENDA SÃO JOSÉ DAS PAINEIRAS

A Fazenda, sede deste próximo curso, está localizada na Estrada RJ-127, no percurso que liga as cidades de Mendes e Vassouras. Para chegar à Fazenda, usar um dos seguintes caminhos:

1. Partindo do Rio de Janeiro:

Na Estação Rodoviária Novo Rio, setor de embarque, tomar ônibus da Viação

Normandie com destino a Vassouras, solicitando ao motorista do ônibus que pare na entrada da Fazenda, indicada com placa MARISTAS, e andar cerca de 500 metros até os prédios de residência. Horários dos ônibus: de hora em hora entre 06:00 e 14:00 e entre 15:30 e 17:30 horas, e às 18:00 e as 19:00 horas. Duração da viagem: cerca de 2:15 horas.

2. Partindo de São Paulo:

No Terminal Rodoviário do Tietê, setor de embarque, tomar ônibus da Viação Salutaris com destino a Vassouras. Horários dos ônibus: 16:00 e 22:30 horas. Duração da viagem: cerca de 6:00 horas. No próprio terminal rodoviário de Vassouras, pegar ônibus (muito freqüentes) para Mendes, solicitando ao motorista que pare na entrada da Fazenda, marcada MARISTAS e andar cerca de 500 metros até os prédios de residência.

ABERTURA DO CURSO

A abertura do Curso está marcada para as 12 horas. A primeira refeição a ser oferecida será o jantar (cena) do dia 2.

MATERIAL QUE DEBE SER TRAZIDO PELOS PARTICIPANTES

a) A Fazenda não fornece aos hóspedes roupa de cama e de banho, que devem ser trazidas pelos participantes inscritos; são fornecidos cobertores.

b) Recomenda-se que todos os participantes tragam, para uso, exposição e (eventualmente) venda livros, partituras e gravações de obras significativas (eruditas, populares ou folclóricas, contemporâneas ou do passado), assim como seus próprios instrumentos (exceto os não-portáteis) e instrumentos folclóricos e indígenas latino-americanos.

DÉCIMO-QUINTO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASIL, 1989 INFORME Nº 3

El Decimoquinto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea se llevará a cabo en la Fazenda (hacienda) São José das Paineiras, en la ciudad de Mendes, estado de Rio de Janeiro, desde el 2 al 16 de enero de 1989.

CÓMO LLEGAR

El equipo de Rio de Janeiro tratará de recoger en el aeropuerto internacional del Galeão a los docentes que hayan confirmado su llegada. Sin embargo, tanto docentes como alumnos podrán llegar a la sede del Curso por sus propios medios, del siguiente modo:

1. Una vez en Rio de Janeiro, vaya a la Estação Rodoviária Novo Rio (terminal de buses interurbanos Novo Rio), setor de embarque (sector salidas). Allí, tome el ómnibus de la empresa Viação Normandie con destino a Vassouras, solicitando al conductor que pare en la entrada de la Fazenda, indicada con la placa MARISTAS. Esta entrada se encuentra a unos 500 metros del área de residencia. Los omnibuses parten de Rio de Janeiro a las 06:00, 07:00, 08:00, 09:00, 10:00, 11:00, 12:00, 13:00, 14:00, 15:30, 16:30, 17:30, 18:00 y 19:00. Duración del viaje: alrededor de 2 horas 15 minutos.

2. Si usted está en São Paulo, vaya por favor al Terminal Rodoviário do Tietê, setor de embarque. Tome allí el ómnibus de la empresa Viação Salutaris con destino a Vassouras. Horario de los omnibuses: sólo 16:00 y 22:30 horas. Duración del viaje: alrededor de 6 horas. Al llegar a Vassouras, en la misma estación terminal, tome el

ómnibus (muy frecuente) hacia Mendes, solicitando al conductor que pare a la entrada de la Fazenda, señalada con el cartel MARISTAS. Camine los aproximadamente 500 metros hasta el local del Curso.

APERTURA DEL CURSO

Ha sido establecida para las 17:00 horas del lunes 2. La primera comida a ser ofrecida será la cena de ese día.

MATERIAL QUE DEBE SER LLEVADO POR LOS PARTICIPANTES

La Fazenda no suministra a los huéspedes ni ropa de cama (sábanas, fundas) ni toallas. Esto deberá ser llevado por los participantes inscritos. La Fazenda sí suministra almohadas y frazadas. Se recuerda a todos los participantes llevar consigo (para uso, exposición y eventual venta) libros, partituras y grabaciones de obras latinoamericanas significativas (cultas, populares, folclóricas, contemporáneas o del pasado), así como sus propios instrumentos (excepto los no portátiles). Son bienvenidos los instrumentos tradicionales, folclóricos e indígenas. En el curso se podrán adquirir aerófonos del área aimara (altiplano boliviano) en relación con los cursos que dictará Cergio Prudencio asistido por César Junaro.

DUDAS

Podrán ser aclaradas con José Maria Neves, coordinador de este XV Curso, por el teléfono 224 2103 de Rio de Janeiro (55/21). Las cuestiones generales pueden ser consultadas además con Graciela Paraskevaídis en Montevideo (361513), Cergio Prudencio en La Paz (Bolivia) (792448), Eduardo Cáceres en Santiago de Chile (556664), Martha Rodríguez en Bogotá (2506029 o 2499651), Diana Burman en Buenos Aires (7829315) y Conrado Silva en São Paulo (8254358 y 8260063).

DÉCIMO-QUINTO CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA BRASIL, 1989 INFORME N° 4 PARA DOCENTES

1. DAILY SCHEDULE

07:30 to 08:15: breakfast

08:30 to 10:30: workshops

10:45 to 12:15: seminars

12:30 to 13:30: lunch

14:15 to 16:15: workshops

16:45 to 18:15: seminars

18:30 to 19:15: dinner

20:00 to 22:00: auditions with discussion

2. Between 10:30 and 10:45, and 16:15 and 16:45, coffee will be offered by kindness of the Fazenda's administration, as well as tea after the evening audition.

3. ROOMS

Room 112: bureau of the organizing collective

Room 101: library/bookstore

Room 108: electroacoustics

Room 104: meeting-room

Rooms 102, 105 and 106: seminars / workshops

4. LIBRARY/BOOKSTORE

open from:

13:15 to 14:00

19:15 to 19:45

22:00 to 22:30

5. Upon arriving, teachers will receive bed sheets and towels.

6. Please do not throw toilet paper or any other objects into the WC. For this use you will find a wastebasket in the bathroom.

7. At meals, please help yourself and at the end leave your glass, dishes, etc., close to the washing basin.

Vegetarian or special food can be served at request. Please inform any member of the organizing team.

8. Please refrain from smoking during meals and during lessons, and please help to keep clean areas of common use.

9. International phone-calls can be made at the Fazenda's reception until 21:00 (9 p.m.) and must be paid cash immediately after.

10. There is a laundry service. Please ask at the reception.

11. A small cafeteria close to the reception sells coffee, chocolates, beer and several non alcoholic drinks.

12. The Fazenda São José das Paineiras has a swimming pool which can be used from 08:00 to 12:00 and 14:00 to 17:30.

13. Any other technical equipment for seminars and workshops (f.e. cassette-recorders) should be requested to Conrado Silva at least one day in advance. Teachers can ask for chalk at the bureau.

14. A regional tour is intended on monday 9.

15. In case of health problems please inform the organizing team at the bureau or, by night, at rooms 201, 202 or 203.

16. Return bus tickets to Rio de Janeiro can be requested with due anticipation at the bureau.

17. Participation at other activities than the own is expected and encouraged as a natural way of approach and integration.

18. Materials (scores, records, cassettes, books) for exhibition and/or sale at the library/bookstore can be given personally to Graciela Paraskevaídis upon arrival.

19. Graciela Paraskevaídis will be at this Curso in charge of the coordination between the organizing team and teachers or lecturers.

**DÉCIMO-QUINTO CURSO LATINO-AMERICANO
DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
BRASIL, 1989
INFORME Nº 5
PARA DOCENTES**

1. Se recomienda a los docentes la conveniencia de integrarse en la mayor medida posible en las diversas actividades del Curso, y de asistir a las clases de sus colegas a fin de asegurar la saludable interacción entre las labores docentes individuales.

2. Se ruega solicitar los materiales de sonido (y equipos técnicos - si los hubiere, ay) con una antelación de 24 horas. Los pedidos serán atendidos por Conrado Silva. La tiza deberá ser retirada de Secretaría (sala 112).

3. Debido a limitaciones en las posibilidades de suministro de ropa de cama y baño por parte de la Fazenda São José das Paineiras, los alumnos han debido traer

consigo sábanas, fundas y toallas. La administración de la Fazenda ha podido, sin embargo, resolver este problema en lo referente a los docentes y conferencistas.

4. La coordinación entre el equipo de organización y los docentes y conferencistas estará a cargo de Graciela Paraskevaídís.

**DÉCIMO-QUINTO CURSO LATINO-AMERICANO
DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
BRASIL, 1989
INFORME Nº 6**

Informa-se aos participantes do Décimo-quinto Curso Latino-Americano de Música Contemporânea que a situação deficitária levantada na avaliação de 16 de janeiro de 1989 foi felizmente superada, graças à compreensão da administração da Fazenda São José das Paineiras, ficando os gastos de realização e insumos do Curso totalmente cobertos.

Mendes, 16 de janeiro de 1989
A EQUIPE ORGANIZADORA

Se hace saber a los participantes del Decimoquinto Curso Latinoamericano de Música Contemporânea que la situación deficitaria planteada en la evaluación del 16 de enero de 1989 ha sido felizmente superada, en virtud de la comprensión de la Administración de la Fazenda São José das Paineiras. Corresponde informar que los gastos de realización e insumos del Curso han sido cubiertos en su totalidad.

Mendes, 16 de enero de 1989
EL EQUIPO ORGANIZADOR

F O L L E T O F I N A L

**DÉCIMO- QUINTO CURSO LATINO-AMERICANO
DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA
MENDES, BRASIL
2 A 16 DE JANEIRO DE 1989**

PLANO GERAL

oficinas

sessões de 2 horas

- Execução de instrumentos andinos, 11 sessões, Cergio Prudencio e César Junaro.
- Improvisação grupal, 10 sessões, Tato Taborda Júnior.

seminários-oficinas

sessões de 2 horas, salvo indicação

- Composição erudita instrumental-vocal, 6 sessões, Coriún Aharonián.
- Composição popular, 10 sessões de 1 hora, Coriún Aharonián.
- Composição eletroacústica, 12 sessões, Wilhelm Zobl (7) e Conrado Silva (5).
- Iniciação às técnicas eletroacústicas, 12 sessões, Conrado Silva.
- Improvisação e composição, 6 sessões, Misha Mengelberg.
- Interpretação da música contemporânea, 9 sessões, Jesús Villa Rojo.

seminários

sessões de 90 minutos

- Problemas da criação na música erudita contemporânea, 10 sessões, Reinhard Oehlschlägel (Europa e Estados Unidos, 7 sessões), Eduardo Cáceres (Acario Cotapos e Roberto Falabella: presença e ausência de dois compositores chilenos, 2 sessões), Wilhelm Zobl (Composição rítmica integral, 1 sessão).
- Problemas da criação na música popular contemporânea no Brasil e no Uruguai, 4 sessões (2 delas subdivididas), Guilherme de Alencar Pinto, Elbio Rodríguez e Tato Tabora Júnior.
- As músicas e o compositor, 12 sessões, Arturo Salinas (Nós diante da música de outras culturas, 6 sessões), Cergio Prudencio (Introdução ao sistema musical dos quechuas e aimaras, 5 sessões) e Igor de Gandarias (Tradição oral na música contemporânea guatemalteca, 1 sessão).
- Música indígena na América Latina, 12 sessões, Coriún Aharonián (Em busca de uma nova etnomusicologia latino-americana, 6 sessões), Víctor Fuks (Música e sociedade waiâpi, 5 sessões), e Igor de Gandarias (Músicas da tradição oral guatemalteca, 1 sessão).
- Problemas de educação musical, 12 sessões, José Maria Neves (Teoria, método e técnica em educação musical, 9 sessões), Martha Rodríguez (Educador musical: identidade, formação e ação, 2 sessões) e Conrado Silva (Princípios e metodologia da "oficina", 1 sessão), mais 2 sessões de trocas de experiências entre participantes do seminário.

palestras

sessões de 45 minutos cada uma, salvo indicação

- Programas aplicativos musicais para IBM-PC e Macintosh, Víctor Fuks.
- Formas de abordagem da análise musical, Carole Gubernikoff.
- Homenagem ao 50 anos do Grupo Música Viva, sessão de 30 minutos, José Maria Neves.
- Contemporaneidade da música colonial brasileira, Harry Crowl Júnior.

audições¹

- 14 sessões com comentários e/ou debate. No plano detalhado, * significa primeira audição no Brasil, e ** significa primeira audição absoluta.
- 2 audições especiais.

sessões especiais

- Abertura e apresentação dos participantes (2-I-1989).
- Avaliação e encerramento (16-I-1989).

outros eventos

- Exibição do vídeo: Instrumentos musicais dos waiâpi de Víctor Fuks.
- Ritual do grupo Três Estrelas de Paulo de Frontin (Folias de Reis e de São Sebastião).

serviços

- Pequeno estúdio analógico- digital de música eletroacústica.
- Unidade de micro-computação.
- Pequena biblioteca-livraria.
- Fotocópia.
- Secretaria.
- Cantina.

PLANO DIÁRIO

¹ En este XV CLAMC hubo veintinueve primeras audiciones y doce estrenos absolutos.

07:30 a 08:15	café-da-manhã
08:30 a 10:30	oficinas e seminários-oficinas
10:45 a 12:15	seminários
12:30 a 13:30	almoço
14:15 a 16:15	oficinas e seminários-oficinas
16:45 a 18:15	seminários
18:30 a 19:15	jantar
19:15 a 20:00	seminário-oficina
20:15 a 22:15	audição com comentário e/ou debate
horários alternativos - palestras e outros eventos	

PLANO DETALHADO DE AUDIÇÕES

2 de janeiro, 21:00

Música popular da América do Sul: “El arriero” (ca. 1944) de Atahualpa Yupanqui (Argentina, 1908); “El gavilán” (ca. 1964) * de Violeta Parra (Chile, 1917-1967); “Yira, yira” (1929) de Enrique S. Discépolo (Argentina, 1901-1951); “La yumba” (1945) de Osvaldo Pugliese (Argentina, 1905); “La flor de la canela” (ca. 1950) de Chabuca Granda (Isabel Granda Larco) (Perú, 1920-1982); “Águas de março” (1972) de Antônio Carlos (Tom) Jobim (Brasil, 1927); “Toc” (1975) de Tom Zé (Antônio José Santana Martins) (Brasil, 1936); “Sólo digo compañeros” (1971) * de Daniel Viglietti (Uruguai, 1939); “Deus lhe pague” (1971) de Chico Buarque (Francisco Buarque de Hollanda) (Brasil, 1944); “La recuperación del unicornio” (1985) * de Leo Maslíah (Uruguai, 1954). Versões gravadas pelos compositores, exceto “Yira, yira” (Carlos Gardel) e “Águas de março” (João Gilberto).

3 de janeiro, 20:00

Composição erudita na América Latina, I: “Toque de baile” (de “Los tres toques”, 1931) * de Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1939); “Creación de la tierra” (1972) de Jacqueline Nova (Colômbia, 1935-1975); “Soles” (1967) * de Mariano Etkin (Argentina, 1943); “Música de la calle” (1980) * de William Ortiz (Puerto Rico, 1947). Respectivamente: versão gravada; eletroacústica, realizada no Instituto de Fonología, Universidad Nacional de Buenos Aires; versão gravada; idem.

4 de janeiro, 20:00

Composição erudita na América Latina, II: “Planos” (1934) * de Silvestre Revueltas (México, 1899-1940); “Antaras” (1968) * de Celso Garrido-Lecca (Perú, 1926); “Trópicos” (1975) de Eduardo Bértola (Argentina/Brasil, 1939); “Imágenes de una historia en redondo” (1980) de Joaquín Orellana (Guatemala, 1937). Versões gravadas.

5 de janeiro, 20:00

Docentes, I: Recital de Jesús Villa Rojo (clarinete e meios eletro-acústicos): “Tukuna” (1973) * de José Ramón Encinar (Espanha, 1954); “Hálito” (1987) * de José Antonio Orts (Espanha, 1955); “Tlapizalli” (1988) * de Manuel Enríquez (México, 1926); “Reflejos” (1973) * de Claudio Prieto (Espanha, 1934); “Lied” (1983) * de Luciano Berio (Itália, 1925); “Reacciones II” (1980) * de Andrés Lewin-Richter (Espanha, 1937); “Tonalidad dominante (la bemol) (1986) * de Jesús Villa Rojo (Espanha, 1940).

6 de janeiro, 20:00

Docentes, II: Obras de Arturo Salinas (México, 1955) e Wilhelm Zobl (Áustria, 1950): “Njawi” (1976) *; “Vindu” (1981) * e fragmento de “Estrellas para Gabriel” (1988) * de Salinas; “Donau-Lieder” (1984), “Ária brasileira” (1987) e “Sueño” (1986) * de Zobl. Eletroacústica realizada no CIRM, Paris; eletroacústica realizada no estúdio

particular, Monterrey; eletroacústica (computador) realizada em estúdio particular, Monterrey; versão gravada; idem; idem.

7 de janeiro, 20:00

Docentes, III: Obras de Eduardo Cáceres (Chile, 1955) e Coriún Aharonián (Uruguai, 1940): “Seco, fantasmal y vertiginoso” (1986) *, “Las siete preguntas” (1985) e “Tres mo-men-tos” (1986) * de Cáceres; “Música para cinco” (1972) *, “Gran tiempo” (1974) e “¿Y ahora?” (1984) de Aharonián. Versão gravada; idem; idem; idem; eletroacústica realizada no GMEB, Bourges; versão gravada.

8 de janeiro, 20:00

Homenagem ao 50 anos do Grupo Música Viva (ver **palestras**): “Música 1941” de Hans-Joachim Koellreutter (brasileiro; Alemanha, 1915). Versão gravada.

8 de janeiro, 21:00

Docentes, IV: “Zeekip ahoy” (1984) * e “Impro 1989” (improvisação, 1989) ** de Misha Mengelberg (holandês; URSS, 1935). Versão gravada; Misha Mengelberg (piano).

9 de janeiro, 20:00

Uma visão da música popular brasileira de hoje: Recital de Titane (canto) e Bento Menezes (violão). “Canção da lua nova” de João Evangelista Rodrigues (texto) e Rubinho do Vale (música); “Reis de Janeiro” de Tavinho Moura (texto) e Nivaldo Ornellas (música); “Meu nome é Zé do Cão/Briga de faca” de Sérgio Ricardo; “Carro de polícia” de César Brunetti; “São Paulo, São Paulo” de Premeditando Breque (Osvaldo Luiz, Mário Biafra, Claus, Wandy e Marcelo Galbetti); “Minas” de Arimatá Martins (texto) e Sérgio Mattos (música); “Canto de desalento” de Rubens Teo (texto) e Toninho Horta (música); “Canción por la unidad latinoamericana” de Pablo Milanés (Cuba); “Karate” de Egberto Gismonti; “Paulo e Bebeto” de Caetano Veloso (texto) e Milton Nascimento (música).

9 de janeiro, 21:00

“Cliché-music”: Conferência-concerto de Tim Rescala (Brasil, 1961) sobre sua peça homônima (1985).

10 de janeiro, 20:00

Docentes, V: Obras de César Junaro (Bolívia, 1951), Tim Rescala, José Maria Neves (Brasil, 1943) e Conrado Silva: “Chipaya” (1987) * de Junaro; fragmento de “Ilha de Santa Cruz” (1987) de Rescala; “Un-X-2” (1971) de Neves; “Pericón” (1988, versão 1989) ** de Silva. Versão gravada; eletroacústica realizada no Estúdio da Glória, Rio de Janeiro; eletroacústica realizada no Centre Américain, Paris; Conrado Silva (eletroacústica digital ao vivo).

11 de janeiro, 20:00

Docentes, VI: Obras de Cergio Prudencio (Bolívia, 1955) e Tato Taborda Júnior (Brasil, 1960): “Awasqa” (1986) * e “Tríptica” para charangos amplificados (1984) * de Prudencio; “Prostituta americana” (1983) de Taborda. Eletroacústica realizada em estúdio particular, La Paz; versão gravada; idem.

12 de janeiro, 20:00

Alunos, I: Seminários-oficinas de composição eletroacústica (Zobl/Silva) e de interpretação da música contemporânea (Villa Rojo): “Convivium” (1986) de Harry Crowl Júnior (Brasil, 1958); “Tonalidad dominante (re) (versão Mendes, 1989) **, criação coletiva; “Pues nada” (versão Mendes, 1989) ** de Martha Rodríguez e Mauricio Villa (Colombia, 1952 e 1957). Eletroacústica realizada em estúdio particular, Ouro Preto; participantes do seminário-oficina de interpretação da música contemporânea; idem.

13 de janeiro, 20:00

Alunos, II: Seminário-oficina de composição eletroacústica (Zobl/Silva) e oficina de execução de instrumentos andinos (Prudencio/Junaro): “As litanias de Satã” para voz, piano e fita magnética, sobre texto de Charles Baudelaire (1988/1989) ** de Rodrigo Cichelli Velloso (Brasil, 1966); “Takanimba” (1988) * de Luis Jure (Uruguai, 1960); “Desde tan lejos” (1988) ** de Elbio Rodríguez (Uruguai, 1953); “magma V” (1977, versão para 8 pinkillos de Cergio Prudencio) ** de Graciela Paraskevaídís (Argentina/Uruguai, 1940); “Amtasiñani” (1986) * de Willy Pozadas (Bolívia, 1946). Eduardo de Carvalho Ribeiro (voz), Tato Taborda Júnior (piano) e fita magnética realizada em estúdio particular, Rio de Janeiro; eletroacústica digital realizada em estúdio particular, Montevideo; idem; participantes da oficina de execução de instrumentos andinos; idem.

14 de janeiro, 20:00

Alunos, III: Seminários-oficinas de iniciação às técnicas eletroacústicas (Silva) e de composição eletroacústica (Zobl/Silva), e oficina de execução de instrumentos andinos (Prudencio/Junaro): “Experimental I” (1989) **, trabalho coletivo de gravação multicanal digital sobre improvisação de Dino Nugent Cole (Panamá, 1962); “Peça para violino e microfone” (1988) de Eduardo Reck Miranda (Brasil, 1963); “Estudo II (Baurembi)” (1988) de Sérgio Freire (Brasil, 1962); “Conquista II” (1988) * de Igor de Gandarias (Guatemala, 1953); fragmento de “O nacimiento da canção” (1988) de Anselmo Guerra de Almeida (Brasil, 1959); música tradicional boliviana (sicuriada, tarqueada, mohoceñada). Eletroacústica digital realizada no estúdio do Décimo-quinto Curso Latino-Americano de Música Contemporânea; versão gravada; eletroacústica realizada na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte; eletroacústica realizada em estúdio particular, Ciudad de Guatemala; eletroacústica digital realizada em estúdio particular, São Paulo; participantes da oficina de execução de instrumentos andinos.

15 de janeiro, 20:00

Alunos, IV: Seminários-oficinas de composição erudita instrumental-vocal (Aharonián), composição popular (Aharonián) e improvisação e composição (Mengelberg): “Co-Ro-Mi” (1989) ** de Eduardo de Carvalho Ribeiro (Brasil, 1963); “Zeol” (1989) ** de Daniele Gugelmo (Brasil, 1967); duas musicalizações (1989) ** de um poema de Matilde Casazola (Bolívia) de Francesca Ancarola (Chile, 1968) e Filemón Quispe (Bolívia, 1961); improvisação-composição coletiva (1989) ** Paula Perero, Eduardo Cáceres e Eduardo de Carvalho Ribeiro (flautas doces), Daniele Gugelmo (violino), Sérgio Freire (violão) e Evandro Higa e Eduardo Reck Miranda (piano); Patrick Zeoli (violão) e Daniele Gugelmo (piano); Francesca Ancarola (canto e violão) e Filemón Quispe (canto e violão); participantes do seminário-oficina de improvisação e composição.

Folias: Ritual do grupo Três Estrelas de Paulo de Frontin (Folias de Reis e de São Sebastião).

REFERÊNCIAS

professores:

EDUARDO CÁCERES: Santiago, Chile, 1955. Compositor, violonista, trompetista, percussionista, graduado em educação musical, organizador de atividades musicais.

VICTOR FUKS: Rio de Janeiro, Brasil, 1958. Flautista, etnomusicólogo.

MISHA MENGELBERG: holandês; Kiev, URSS, 1935. Pianista, improvisador, compositor, professor.

REINHARD OEHLISCHLÄGEL: cidadão da RFA; Bautzen, Alemanha (hoje RDA), 1936. Musicólogo, graduado em sociologia e filosofia, pós-graduado em educação musical, programador radiofônico de música nova, crítico musical.

MARTHA E. RODRÍGUEZ MELO: Bogotá, Colômbia, 1952. Pianista, educadora musical, organizadora de atividades musicais.

ARTURO SALINAS: Monterrey, México, 1955. Compositor, etnomusicólogo, diretor de orquestra.

TATO TABORDA JÚNIOR: Curitiba, Brasil, 1960. Compositor, pianista, professor.

JESÚS VILLA ROJO: Brihuega, Espanha, 1940. Clarinetista, improvisador, compositor, professor, autor de livros especializados, organizador de atividades musicais.

WILHELM ZOBL: Viena, Áustria, 1950. Violonista, pianista, percussionista, compositor, musicólogo, professor universitário.

CORIÚN AHARONIÁN: Montevideo, Uruguai, 1940. Compositor, ensaísta, diretor de coros, professor universitário, organizador de atividades musicais.

JOSÉ MARIA NEVES: São João del-Rei, Brasil, 1943. Compositor, musicólogo, educador musical, diretor de orquestra, professor universitário, organizador de atividades musicais.

CERGIO PRUDENCIO: La Paz, Bolívia, 1955. Compositor, diretor de orquestra, professor, pesquisador, organizador de atividades musicais.

CONRADO SILVA: Montevideu, Uruguai, 1940, radicado no Brasil. Compositor, especialista em acústica, professor universitário, organizador de atividades musicais.

professor assistente:

CÉSAR JUNARO: Oruro, Bolívia, 1951. Compositor de música popular e erudita, violonista, intérprete de música popular, professor.

conferencistas:

CAROLE GUBERNIKOFF: São Paulo, Brasil, 1949. Graduada em composição, comunicóloga, professora universitária, organizadora de atividades musicais.

TIM (LUÍS AUGUSTO) RESCALA: Rio de Janeiro, Brasil, 1961. Compositor, pianista, ator.

alunos convidados a dar aulas ou conferências:

HARRY CROWL JÚNIOR: Belo Horizonte, Brasil, 1958. Compositor, musicólogo.

IGOR DE GANDARIAS: Ciudad de Guatemala, 1953. Compositor, professor.

GUILHERME DE ALENCAR PINTO: São Paulo, Brasil, 1960. Crítico musical e cinematográfico.

ELBIO RODRÍGUEZ: Montevideu, Uruguai, 1953. Compositor, clarinetista y saxofonista, crítico musical, escritor.

O Decimo-quinto Curso Latino-Americano de Música Contemporânea foi organizado pela equipe permanente integrada por José Maria Neves (Brasil, presidente), Coriún Aharonián (Uruguai, secretário executivo), Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguai), Cergio Prudencio (Bolívia) e Conrado Silva (Uruguai/Brasil). Este Curso contou com o apoio do Governo da Áustria, do Governo da Holanda, do Centro para la Difusión de la Música Contemporânea del Ministerio de Cultura da Espanha, do Goethe-Institut de Munich, República Federal de Alemanha, da Indiana University, Estados Unidos, da Funarte/Ministério da Cultura

do Brasil, Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO) e da Syntesis / São Paulo, Brasil.

A equipe de organização dos Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea agradece o trabalho desinteressado dos docentes, conferencistas e artistas que participaram deste Curso, assim como a colaboração dos organismos acima mencionados, e de todas as instituições e pessoas que contribuíram para a sua realização, particularmente a administração e funcionários da Fazenda São José das Paineiras, sede deste Curso.

ALUMNOS PARTICIPANTES

01. Mariana Alandia, Bolivia
02. Anselmo Guerra de Almeida, Brasil
03. Sérgio Marins de Almeida, Brasil
04. Francesca Ancarola, Chile
05. Elaine Souza Batista, Brasil
06. Paulo Marcos Camargo, Brasil
07. Dino Nugent Cole, Panamá/Brasil
08. Harry Crowl, Brasil
09. Diana Gabriela Etcheverri, Colombia
10. Márcia de Lourdes Francisco, Brasil
11. Sérgio Freire, Brasil
12. Igor de Gandarias, Guatemala
13. Nora García, Argentina
14. Maria Cristina Grossi, Brasil
15. Daniele Marcondes Gugelmo, Brasil
16. Evandro Higa, Brasil
17. Daniel A. Jiménez, Colombia
18. Luis Jure, Uruguay
19. Aquiles Lazarotto, Brasil
20. Antônio Edmar Carvalho Leite, Brasil
21. Elídia Verissimo Leite, Brasil
22. Fanuel M. de Lima Jr., Brasil
23. Maryla Duse Campos Lopes, Brasil
24. Marcos Martins, Brasil
25. Maria Amália Martins, Brasil
26. Elsa Maurenente, Uruguay
27. Bento Menezes, Brasil
28. Eduardo Reck Miranda, Brasil
29. Wilson de Oliveira, Brasil
30. María Luisa Otero, Colombia
31. Carlos Julio Parra Fonseca, Colombia
32. Olivio Patty, Bolivia
33. Paula Perero, Uruguay
34. Guilherme de Alencar Pinto, Brasil/Uruguay
35. Filemón Quispe, Bolivia
36. Sandra de Freitas Reis, Brasil
37. Jesús Alberto Rey, Colombia

38. Luís Henrique L. del Rey, Brasil
39. Eduardo de Carvalho Ribeiro, Brasil
40. Elbio Rodríguez Barilari, Uruguay
41. Hugo Rodríguez, Argentina
42. Martha Rodriguez Melo, Colombia
43. Mauricio F. Rodríguez Melo, Colombia
44. Lucy Saborido, Argentina
45. Cira Leona Cavalcanti Soares, Brasil
46. Cecilia Speranza, Uruguay
47. Danilo Tomic, Brasil
48. Rodrigo Cicchelli Velloso, Brasil
49. Elida Verissimo, Brasil
50. Mauricio Villa, Colombia
51. Patrick Zeoli, Uruguay

P R E N S A

[CLAMC] COMUNICADO DE PRENSA 1/1989 ²

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea comienzan su existencia en el Uruguay en 1971, realizando desde entonces una relevante tarea no sólo a través de la presencia de reconocidos docentes de diferentes partes del mundo, sino también - y muy especialmente - como foro de información, de conocimiento mutuo y de discusión para los jóvenes músicos de América Latina que buscan un diálogo dinámico y enriquecedor fuera de las estructuras académicas.

Organizado por el equipo internacional permanente, el Decimoquinto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea se llevó a cabo en Mendes, estado de Rio de Janeiro, Brasil, entre el 2 y el 16 de enero último. Este evento único en su género por su carácter itinerante, independiente y autofinanciado, contó en esta oportunidad con alumnos de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Guatemala, Panamá y Uruguay, y docentes y conferencistas de Alemania Federal, Austria, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, España, Holanda, México y Uruguay.

El intenso trabajo desarrollado durante las dos semanas, se articuló alrededor de talleres, seminarios, conferencias y audiciones diarias seguidas de debate, en torno a las áreas de la composición instrumental y vocal, de las técnicas electroacústicas (analógicas y digitales) de composición y a la interpretación de la música actual, dando un especial énfasis a la improvisación grupal y a la problemática de la música indígena, enfocada ésta tanto desde el punto de vista musicológico (y específicamente organológico) como del de la propia praxis musical y su relación con el creador de hoy, a través de un taller de instrumentos andinos.

Este Decimoquinto Curso se constituyó en el último de una primera etapa que el colectivo de organización considera ampliamente cumplida, por lo que a partir de este año se estudiarán y evaluarán nuevas propuestas de realización más acordes con las necesidades reales planteadas hoy por el pensar y el hacer musicales en nuestro continente.

INFORME ESPECIAL

² Se incluye aunque emitido por el equipo organizador.

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea anuncian que al cabo de su decimoquinta versión, realizada en Mendes, estado de Rio de Janeiro, Brasil, entre el 2 y el 16 de enero de 1989, llega a su fin - tal como se había previsto - una primera etapa de trabajo. A partir de este momento, el equipo permanente de organización abajo firmante suspende momentáneamente las actividades abiertas y entra en período de evaluación general, en la cual se analizará lo acontecido durante casi dos décadas y se hará un estudio de propuestas nuevas.

Esta decisión ha sido tomada por considerarse que la presente situación histórica de América Latina exige cambios en la forma de alcanzar los objetivos planteados en un principio por los Cursos, objetivos vigentes aún: el desarrollo de la potencialidad creativa de nuestros jóvenes, la toma de conciencia de nuestra realidad como punto de partida para el trabajo cultural, la intercomunicación de experiencias y conocimientos, la apertura de canales alternativos de información, y el relacionamiento interdisciplinario.

En esta perspectiva serán consideradas todas las sugerencias que las personas identificadas con dichos objetivos hagan llegar a este equipo.

Mendes, Brasil, 18 de enero de 1989.

José Maria Neves / Coriún Aharonián / Graciela Paraskevaídis /
Cergio Prudencio / Conrado Silva

SPECIAL REPORT

The Latin American Courses for Contemporary Music announce that - as foreseen - this first activity period comes to an end with the fifteenth edition held in Mendes, state of Rio de Janeiro, Brazil, from 2 to 16 January 1989. From now on, the permanent organizing collective that undersigns this report, suspends momentarily the open work in this format and starts a general evaluation to analyse the work of almost two decades in order to make new proposals.

This decision is a consequence of the present historical situation in Latin America, which demands changes in the achievement of the original and still valid goals of the Courses: the development of creative potentiality of younger generations, the awareness of our reality as a starting point for cultural work, the intercommunication of experiences and knowledge, the opening to alternative information channels, and the interdisciplinary relations.

All suggestions coming from people identified with these goals will be considered under this perspective.

Mendes, Brazil, 18 January 1989.

José Maria Neves / Coriún Aharonián / Graciela Paraskevaídis /
Cergio Prudencio / Conrado Silva

Coriún Aharonián:

¿SEGUIR?

LOS CURSOS LATINOAMERICANOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Sabido es que la música no sirve para nada. Todo hombre de izquierda lo sabe. Otros piensan que sí sirve. Son generalmente los que tienen el poder real. Los que determinan el orden colonial, ahora y en la hora de otros imperialismos de la larga historia de la humanidad. Me duele tener que citar tan a menudo al doctor Perogrullo, pero mire usted a su alrededor y dígame si me queda otra alternativa metodológica.

Uno

Desde que América fue invadida por Europa (ese vergonzante “descubrimiento” que el rey de España y nuestra ministra de Cultura se aprestan a festejar con alegría), la destrucción física de los habitantes de estas tierras - el genocidio propiamente dicho, el más monstruoso y el de mayor envergadura de la historia - fue alternada, para descanso del alma misionera, con el intento sistemático de destrucción intelectual. El continente conquistado fue vaciado de cultura y bombardeado con cultura.

En esta noble tarea de gentiles-hombres, la música desempeñó un lugar nada desdeñable, en sus múltiples y diversos lenguajes, especies, géneros, variantes. La música fue una de las principales armas no sangrientas de dominación. Y demostró con creces su potencialidad “civilizadora”, como diría Carlos Vega.

Hoy día, en que los centros de poder imperial capitalista no pueden ya ser identificados con fronteras ni limitados a ellas, la música sigue siendo un ámbito de atención especial para los gerentes de turno. Hoy día, como en siglos anteriores - y a pesar de lo andado, caramba -, quienes desean y deciden ser libres continúan sometidos a reglas de juego musicales establecidas o manejadas de alguna manera por quienes no les permiten ser libres. Hoy día, en que los gobiernos procapitalistas de América Latina empiezan a darse cuenta de cuán prisioneros son de los centros de poder, la hábil y férrea estructura educativa del imperialismo consigue escamotear a estos - pero también a los no procapitalistas - la importancia fundamentalísima de la liberación cultural, y específicamente musical.

Mis modelos en tanto creador de hechos musicales de América Latina continúan siendo los modelos del amo. Si yo empiezo a despegarme de ellos, el medio musical presionará lo necesario como para hacerme regresar al rebaño. O me segregará. Y no sólo el medio musical. No será difícil que la tarea de arrinconamiento se vea gentilmente apoyada por la inteligencia unida.

Dos

¿Hay salidas? Sí, las hay. Las hubo desde el comienzo de este cuento. Porque el bicho humano suele tener autodefensas. Muchas, diversas, inesperadas. Generalmente, las salidas van aconteciendo aleatoriamente, a medida que los más empecinados o los más locos o los más resistentes las van proponiendo, y a medida que sus gentes - sus comunidades, sus pueblos - las van aceptando.

Pero hubo y hay posibilidad de ayudar a que esas salidas no sean ni tan casuales ni tan obligadamente esporádicas y discontinuas. El creador no es una criatura a-humana que actúa porque sí. El creador es un resultado. Un resultado de sus manidos “demonios interiores” (esos que usted que no está etiquetado como creador también tiene, pero cree que no), de los núcleos humanos concéntricos que lo rodean en sus sucesivas etapas vitales, y de sus esfuerzos por ser algo más que lo que esos dos factores puedan determinar. Es decir: el creador, en una buena y gran medida, se construye a sí mismo. No necesariamente en sus estructuras racionales - difícilmente se crea por decreto -, sino más bien en todo aquello que va quedando como sedimento - su “formación” - y que actúa como sustrato condicionante de toda acción.

Tres

Las posibilidades de formación en el Tercer Mundo en general y en América Latina en particular son obviamente limitadas. El sistema no es estúpido. De un modo u otro, la metrópoli reserva para sí las “mejores” situaciones, aquellas que fomentan la creatividad plena. La generación de modelos es reservada cuidadosamente para los compositores metropolitanos. Al colega de América Latina

le es permitido copiar, y en todo caso agregar una pizca de exotismo. Pero sin salirse del modelo. Como Villalobos, como Chávez, como Ginastera, como... La metrópoli es generosa: si el nativo de acá abajo se lo gana, hasta puede permitirle el componer en la propia metrópoli. Si sigue siendo copiadador, todo seguirá igual. Y si se le ocurre pelear contra los modelos, hasta de pronto puede ser interesante engullirse esa propuesta, fagocitándola inteligentemente, despojarla de los elementos potencialmente nocivos para la estabilidad del sistema, y adoptarla como contramodelo... de la metrópoli.

Cuatro

Hacia fines de 1970 surgió en estas tierras la idea de inventar una estructura educativa que sirviera de algún modo y en alguna medida para empezar a neutralizar eso que parecía un destino ineludible. Varias experiencias naufragadas demostraban que ciertos caminos eran, en América Latina, ineficaces, cuando no inútiles o falsos. Los festivales de música culta contemporánea habían fracasado porque dependían de fondos que quién iba a asegurar en permanencia para algo que no prometía dividendos, o porque no pasaba en última instancia de reuniones amables de colegas elegidos al azar (a veces bien) por burócratas de diversa calidad y capacidad, o simplemente porque la estructura festival, cuya utilidad podía quizás ser demostrada en la metrópoli, resultaba un sinsentido en la colonia. Los “encuentros” de compositores llegaban (y llegan) a ser poco más que una circunstancia turística o una serie de declaraciones/declamaciones-excusa. Algún proyecto particularmente ambicioso, como el centro de posgrado para compositores del área culta creado por Ginastera en Buenos Aires (el CLAEM del Di Tella) acababa de hundirse para siempre al descubrir los financiadores metropolitanos que se trataba de una inversión políticamente contraproducente, puesto que generaba mano de obra - o mente de obra - calificada. Y cuestionadora.

La idea fue entonces inventar o reinventar o redireccionar una estructura que fuera latinoamericana, que partiera del concepto más amplio posible de música (la culta, la popular, la necesaria), que capacitase - o al menos mostrase las vías y las posibilidades reales, no mitificadas, de capacitarse - en el mejor nivel “internacional” - aquel nivel que puede hacer cesar el signo colonial de igual entre capacitación y lugar metropolitano de capacitación -, y que no dependiese de ningún centro o foco de poder. Para que la no dependencia fuera efectiva, se consideró necesario conjugar costo bajo y labor concentrada en el tiempo, con un marco similar al de los cursos de temporada, pero con mayor intensidad que éstos. Se concluyó además que la única forma de lograr plenamente la no dependencia era la autofinanciación, autofinanciación que no excluyera aquellas financiaciones externas parciales realmente no condicionadoras.

En diciembre de 1971 se llevó a cabo en Cerro del Toro, Uruguay, el Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, concreción posible de aquella idea. Los planteos teóricos se transformaron en problemas muy palpables. Autofinanciación, por ejemplo, significaba que los costos - reducidos al máximo - se prorrateaban entre los alumnos. Y para reducir efectivamente los costos se hacía necesario que todos los aportes docentes y organizativos fuesen gratuitos y que los gastos se redujeran a los realmente esenciales. Por otra parte, de poco servía el bajo costo, si el alumno debía cruzar el continente - ¡y qué largo y qué ancho ese continente! - para llegar a la sede del Curso. Esto consagró el principio de curso itinerante, uno de los más difíciles de poner en práctica.

Cinco

Hemos llegado ya al Decimoquinto Curso. Siempre autofinanciado, aunque sumando militancias de docentes y organizadores, siempre desafiando las interminables dificultades de la realidad latinoamericana. Entre aquel lejano diciembre de 1971 y este enero de 1989 han desfilado impresionantes contingentes de alumnos - impresionantes por la cantidad, y por la calidad demostrada en el quehacer posterior al pasaje por los Cursos -, y alrededor de doscientos docentes y conferencistas venidos con espíritu de entrega - realmente sin interés pecuniario ninguno - de toda América Latina, y también de Estados Unidos y Canadá, y de Europa, y hasta en algún caso de Asia y África. La condición itinerante ha sido en los hechos la más difícil de efectivizar: los Cursos no han logrado zigzaguear lo necesario por todo el continente. Pero tampoco han quedado muy quietitos: Cerro del Toro, Uruguay, en 1971, 1972, 1974, 1975 y 1986; Buenos Aires, Argentina, en 1976 y 1977; São João del-Rei, Brasil, 1978 y 1979; Itapira, Uberlândia, Tatuí y Mendes, Brasil, en 1980, 1982, 1984 y 1989 respectivamente; Santiago de los Caballeros, República Dominicana, en 1981; y San Cristóbal, Venezuela, en 1985.

Seis
Será fundamental hacer una evaluación severa y agotadora, especialmente por parte de los más jóvenes, para ubicar en su justa significación este Decimoquinto Curso en 1989. Por como se ha venido gestando, no cabe duda de que será un evento movido. Ojalá sea además, y sobretodo, significativo.

Pero no alcanza con una evaluación del Curso de Mendes. A casi dos décadas de la idea originadora, será imprescindible llevar a cabo una evaluación global del ciclo todo, de sus quince etapas, y ser muy exigente en la apreciación de la vigencia de la iniciativa surgida en 1970. Las iniciativas también envejecen, no sólo los hombres que las generan.

¿Seguirá teniendo vigencia la idea de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea? ¿Serán estos, realmente, una forma eficaz de enfrentar, en lo que hace al ámbito de la creación musical, las trampas múltiples del colonialismo? ¿Serán los enormes esfuerzos sumados para darles vida y los elogios recogidos a lo largo de los años una justificación verdadera de la necesidad de continuar organizándolos?

¿No habrá llegado el momento de detenerse y replantear todo? ¿No será necesario, en este momento histórico, que nos aboquemos a la creación de nuevos instrumentos?

En: Brecha, Montevideo, 20 de enero de 1989.

Elbio Rodríguez Barilari: ¿QEPD PARA EL CLAMC?

A lo largo de diecisiete años, un equipo conformado por básicamente Coriún Aharonián (uruguayo), Conrado Silva (uruguayo, residente en Brasil), Graciela Paraskevaídis (argentina, radicada en Uruguay) y José Maria Neves (brasileño), sostuvo una de las experiencias pedagógico-creativas-musicales más importantes del continente: los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Durante la mitad de ese tiempo también tuvo importante papel Héctor Tosar, y en los últimos años el boliviano Cergio Prudencio.

Una evaluación rigurosa de la experiencia demandaría más que una, o una serie de notas, una especie de trabajo monográfico, con recuento exhaustivo de profesores y alumnos (más de mil) que desfilaron quince días por año, en quince

cursos que fueron localizados en Brasil (6), Uruguay (5), Argentina (2), República Dominicana (1) y Venezuela (1).

Dicha tarea se hace más necesaria ahora que el equipo organizador ha decidido dar por clausurada una primera etapa de su labor: no habrá un curso número 16. Las razones para esa decisión son de diversa índole: necesidad de quebrar la posible inercia propiciando un recambio generacional; necesidad de reformular una propuesta formulada cuando no había ningún otro evento que fuera “contemporáneo” y latinoamericano, cansancio.

Indudablemente esos son argumentos atendibles y comprensibles, pero que en la sesión final del 15° Curso, encontraron objeciones de tipo emotivo (“no dejar morir el Curso”) y absolutamente objetivas, como la necesidad de preparar actividades de alternativa.

Personalmente y perteneciendo a una generación de compositores latinoamericanos para la que el Curso ha sido fundamental, por lo menos tanto como lo fue el Instituto Di Tella para la anterior, coincido en que el ciclo tal como fue pensado es una propuesta que ha caducado. La progresiva reducción del número de alumnos, si bien puede encontrar cierta justificación en la creciente crisis económica, parece evidenciar que los intereses de los músicos jóvenes, así como de los nuevos pedagogos se apartan un poco de la oferta hasta aquí realizada.

También es muy claro que la renuencia para asistir a los Cursos, formidable oportunidad - cuando menos - de adquirir preciosa información, es otro de los lujos de la miseria que nos damos los latinoamericanos. Pero nada adelantaría quejarnos de los que no van y mantener intacta una estructura y sobre todo un discurso que se van haciendo inviables.

Metiéndome en camisa de once varas arriesgaría que el problema fundamental radica en el énfasis colocado sobre un fragmento de la música del siglo que no ha hecho - para mí - más que prolongar el callejón sin salida descubierto por la llamada Escuela de Viena, y en particular por su profeta Arnold Schoenberg. Cuando digo esto hablo de un callejón en el que merced a nuestra formación europeizada estamos todos, así que no me saco ningún sayo. El problema no es fácil y no creo sean muy ajenas a él las razones por las cuales algunos de mis colegas uruguayos de generación han dejado de componer o se han dedicado exclusivamente a la música popular.

Hace varios años que tengo la sensación de que determinada música europea de este siglo, o las músicas no europeas que siguen sus moldes, son un ejercicio intelectual para sus fans y una tortura para el resto de los mortales. Para mí están siendo cada vez más una especie de penitencia. En el 15° Curso me sentí varias veces de rodillas sobre piedritas, como dicen que se hacía en los colegios de curas. Y sin embargo sólo estaba oyendo música. Pero me quedaba y escuchaba, porque también era consciente de que se trataba de la ardua y valiente lucha de tipos de hoy por comunicarse, a pesar de manejar como instrumento para esa utópica y bienvenida empresa, los restos de un lenguaje en crisis (endémica).

Honestamente, me parece bien que los músicos nuevos de América Latina no quieran hacer eso, y que la gente no quiera escuchar eso. Y no es una justificación para el culto necrófilo de las salas de concierto clásicas donde en general se escucha música europea, vieja y casi siempre mal tocada. El problema no es fácil.

Otra cosa es el discurso de los Cursos, emitido por una generación que al mismo tiempo que descubrió su “latinoamericanidad” (cualquier cosa que ello quiera decir) no consiguió quebrar hasta el final con los patrones estéticos europeos. A esta altura creo que el error fue pensar que era posible o necesario operar “contra” la

tradición, ya que no se hizo más que consolidarla como punto de referencia, creando prejuicios que funcionaron como cinturón de castidad aun ante las necesidades más subjetivas de conectarse con un sustrato “europeo” que también forma parte de nosotros.

Pero todas estas cuestiones pueden ser vistas y puestas en entredicho después de la existencia de los Cursos, después que esa generación entregó un esfuerzo abnegado y honesto con las virtudes y limitaciones prácticas e ideológicas propias de su época. (Continuará).

En: El País, Montevideo, 29 enero 1989.

Elbio Rodríguez Barilari: ¿QEPD PARA EL CLAMC? (II)

Para proseguir con la cuestión de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea cuya última y definitiva edición acaba de tener lugar en Mendes, cerca de Rio de Janeiro, quisiera referirme brevemente a una nota que el propio Coriún Aharonián publicó en “Brecha” el 20 de enero. Allí, este compositor, musicólogo y docente analiza, tras dar un somero panorama de los cursos habidos, cuáles serían los cimientos (o el “goyete”) para una propuesta de esta naturaleza. Yo - modestamente - creo que el propio tono exaltado y combativo que Aharonián asume y que se le otorga a los Cursos como forma de enfrentar penetraciones y transculturaciones, siempre de Europa hacia acá, ha coadyuvado para que toda la propuesta fuera pareciendo avejentada. Es duro escuchar durante quince días, todos los días por lo menos una vez, y en cada curso (yo asistí a cinco) proclamas más o menos inflamadas, más o menos subjetivas, más o menos eficaces, más o menos fundadas, sobre nuestra condición de colonizados, sobre lo etnocéntricos que son los europeos, sobre cómo opera la penetración cultural, etc. etc. Es decir, yo no digo que no haya colonización, que los europeos no sean etnocéntricos, etc.etc. Lo que digo es que estoy cansado de oírlo, y que centrar una propuesta en esa opción de rechazo parece poco viable en términos históricos. Entonces, aunque suene duro a los oídos de mis maestros y amigos organizadores de los Cursos, a quienes por demás mi generación debe muchísimo, digo que más que un mecanismo (el del curso independiente, auto-financiado, itinerante, anual) lo que se deterioró fue un discurso, o, mejor dicho, que los posibles receptores (léase: alumnos) se volvieron menos sensibles a ese tipo de discurso fuertemente ideologizado, hiper-crítico e hiper-racional.

En la nota pasada hablé del cinturón de castidad. Y bien, yo creo que el arte que no está dispuesto a perder su virginidad no tiene futuro. Especialmente en un siglo de lenguajes en decadencia.

Los nuevos lenguajes tampoco se inventan de la nada, ni se puede decretar el nacimiento de una estética latinoamericana. Hoy creo que la generación que formó el Di Tella, que fue la que creó los Cursos, formuló una declaración de principios latinoamericanista, que está muy lejos de conformar una estética, y que, en todo caso, en sus lineamientos estéticos es sumamente dependiente de los esquemas europeos de la post-guerra hasta el presente. Es decir, de los cultos de Darmstadt, y subsiguientes, y de los santos Ligeti, Stockhausen, Nono, Xenakis, Cage, etc. Podremos hablar de diferencias de duración, de materiales diferentes, de austeridad, pero esta música latinoamericana está hecha para oídos entrenados en aquella música europea, y por músicos que por acción o reacción tienen a esa música de allá como espejo posible.

¿Entonces los Cursos no sirvieron para nada? ¿Diecisiete años al santo botón? Ni mucho menos. Ya se dijo en la nota anterior: estas cosas se ven hoy, después de transcurrida esa experiencia necesaria, y más que necesaria, imprescindible.

¿Cuál es el camino? No tengo la bola de cristal, pero sí me da la impresión que la actual generación está menos preocupada (y más segura) en relación a su libertad para hacer la música que le venga en la real gana. Sin complejos. Sin preguntarse si eso va a estar comprometido con la realidad latinoamericana. Yo creo que el que viva en este continente y no sea tonto o corrupto ya está tan comprometido con su realidad que no tiene por qué pedir cartas de ciudadanía para sus sonidos.

Me da la impresión que una mayor confianza en nosotros mismos nos permite, permitirá o debiera permitirnos huir a la pretensión de querer explicarlo todo, y que toda elección sea vista en un entorno ético e ideológico.

- ¿Por qué la pieza se llama así?
- ¿Por qué usaste tres pífanos y un sintetizador PLFRX-3.210?
- ¿No te alcanzaba con tres pífanos y una pandereta?
- ¿Si usaste el sintetizador para qué querías los pífanos?
- ¿Te parece coherente?

La hiperracionalidad ha llevado a una música con muy pocas sorpresas, con muy poco encanto, con muy poco charme, en el mejor sentido del término. Las sorpresas, cuando las hay, están previstas. Un buen compositor y mejor amigo, de mi propia generación, elogió una obra de un novel músico diciendo que “las cosas ocurren cuando uno siente que tienen que ocurrir, y cuando uno siente que empieza a ser larga, la obra se termina”. Qué aburrido, pienso yo. Todo encaja, todo me tranquiliza, transcurriendo por carriles que los iniciados conocemos.

Esas preguntas, ese rigor, sirvieron sin duda en un momento. Por lo menos a los músicos de mi generación les funcionó bien como escuela, como hábito de disciplina. Hoy, creo, es tarea urgente recuperar la riqueza de lo ambiguo, de lo inexplicable, de lo que pongo porque se me da la gana, y si me preguntan contesto: a mí me gusta así.

Entender una obra de arte no quiere decir penetrar sus secretos estructurales, sino sus intenciones expresivas. Si bien eso se dice siempre, demasiado a menudo la cosa se reduce a saber si la cosa es A-B-A, o qué diablo es. Y sabiendo eso, creemos haber entendido la obra. No es cierto, apenas sabremos cómo está hecha, pero perfectamente podremos seguir ignorando lo que dice.

Esto, por sutil que parezca, esta “ideología de la apreciación artística” por darle un nombre rimbombante, me parece una de las cosas más perimidas de los Cursos Latinoamericanos, y una de las que deberían modificarse en un nuevo enfoque. (Continuará).

En: El País, Montevideo, 30 enero 1989.

Elbio Rodríguez Barilari: LA GALLINA Y EL CHANCHITO

Había una vez una gallina que quería vivir en un hormiguero. Mientras las hormigas comenzaban a comérsela, un chanchito, que también andaba cerca del hormiguero, quiso salir a explorar el mundo. El primer obstáculo con el que se encontró fue un lago. Caminó sobre el agua por un ratito, pero quizás debido a su peso fue hundiéndose bajo la superficie y se ahogó.

Así que se vio obligado a caminar por el lado inferior de la superficie del agua, continuando de esa manera su paseo. Muchas hormigas que también se habían ahogado, lo acompañaron. En la orilla del lago, esta compañía de criaturas ahogadas encontró un grupo de entusiastas futbolistas pateando la pelota con gran velocidad. Las criaturas ahogadas estaban realmente muy interesadas en la pelota, aunque infortunadamente no está muy claro el motivo. De pronto el objeto de su interés cayó al agua. Naturalmente, los jugadores de fútbol quisieron recuperarla, pero las criaturas ahogadas no estaban inclinadas a devolvérsela. Entonces los líderes de cada grupo se embarcaron en un duelo, sin predominar uno sobre el otro. Cada grupo ofreció apoyo a su representante con aplausos como los que se acostumbra en conciertos de música contemporánea. Enseguida se declara la guerra total. El chanchito observaba todo esto con creciente placer y finalmente convidó a todos los combatientes a dar un paseo por el bosque. Estos estuvieron de acuerdo pero en el curso del paseo se perdió todo el mundo. Ahogado y perdido, el chanchito, vagando solo, terminó encontrando una cabina telefónica. Justo el aparato comenzó a sonar. El chanchito contestó el teléfono, sorprendiéndose mucho, pues la llamada era justamente para él. Le preguntaban a qué hora iba a volver para la cena. Inmediatamente se fue a su casa y fue recibido con sonrisas y otras muestras de afecto.

Esta fábula no es otra cosa que el fundamento ideado por el pianista y compositor holandés Misha Mengelberg (gran pianista de jazz, poderoso compositor) para un trabajo de improvisación colectiva que tuvo lugar en el 15 Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, que acaba de ocurrir en Mendes, Estado de Rio de Janeiro, Brasil. Y puedo decirles que la cosa funcionó.

En vez de los acostumbrados y sesudos planteos que han resecado en buena medida a la música contemporánea, el inefable Misha desacralizó cada acto suyo con este tipo de apelación al absurdo.

Una estupenda obra para orquesta de cámara, que presentó también en el curso, llevaba por título *Zeekip ahoy*, que quiere decir textualmente: *Gallina de mar a estribor*.

Interrogado sobre ese extraño nombre, Misha leyó un texto en el cual se explicaba que en las tardes más calurosas del verano, en Pernambuco, si uno mira hacia el horizonte justo a la hora de ponerse el sol, se debería ver la Gallina de Mar. Entonces le preguntaron si él la vio, a lo que respondió: *"No, pero oí hablar de ella"*.

Misha Mengelberg se define así mismo como un *outsider*, y como alguien a quien le gusta más hacer música que escucharla. Además odia ir a conciertos porque allí no lo dejan fumar, actitud que puso fuera de sus casillas al maestro Coriún Aharonián, anti-tabaquista radical, y al crítico alemán Reinhard Oehlschlaegel, que además no perdonó al holandés su desprecio por Stockhausen.

La partitura que ilustra estas líneas me fue entregada por Mengelberg para que pudiera coordinar el trabajo de los músicos que interpretaban a los jugadores en torno a una robusta mesa de futbolito.

Dentro del elenco multinacional que participó de la ejecución, cabe un destaque especial para el "brechano" Guilherme de Alencar Pinto, que tuvo gran éxito como chanchito solista.

Y después todavía hay quien dice que los críticos somos músicos frustrados.

En: El País, Montevideo, 5 febrero 1989.

LOS CURSOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea anuncian que - tal como se había previsto - al cabo de su decimoquinta versión, realizada en Mendes, estado de Río de Janeiro, Brasil, entre el 2 y el 16 de enero de 1989, concluye una etapa de trabajo. A partir de este momento, el equipo permanente de organización abajo firmante suspende momentáneamente las actividades abiertas y entra en período de evaluación general, durante el cual se analizará lo acontecido durante casi dos décadas y se hará un estudio de propuestas nuevas a ser comunicadas oportunamente.

Esta decisión ha sido tomada como consecuencia de la presente situación histórica de América Latina, la misma que exige cambios en la forma de alcanzar objetivos planteados en un principio por los Cursos y vigentes aún: el desarrollo de la potencialidad creativa de nuestros jóvenes, la toma de conciencia de nuestra realidad como punto de partida para el trabajo cultural, la intercomunicación de experiencias y conocimientos, la apertura de canales alternativos de información, y el relacionamiento interdisciplinario.

En esta perspectiva serán consideradas todas las sugerencias que las personas identificadas con este proyecto nos hagan conocer.

Mendes, Brasil, 18 de enero de 1989.

José Maria Neves / Coriún Aharonián / Graciela Paraskevaídis /
Cergio Prudencio / Conrado Silva.

En: Brecha, Montevideo, 10 febrero 1989.

Reinhard Oehlschlägel:

VORLÄUFIGER ABSCHLUSS

DIE LATEINAMERIKANISCHEN KURSE NEUER MUSIK.

Die am 8. Dezember 1971 in Cerro del Toro in Uruguay begründeten Lateinamerikanischen Kurse neuer Musik, die wichtigste länderübergreifende Institution der neuen Musik in Lateinamerika während der siebziger und achtziger Jahre, sind nach etwas mehr als siebzehn Jahren am 16. Januar 1989 in Mendes in Brasilien mit dem Abschluß ihres 15. Jahrgangs zumindest vorläufig beendet worden. Diese Entscheidung wurde vom Organisationskollektiv bereits im Herbst 1988 gefällt, nachdem auf Grund relativ weniger Anmeldungen zu den 15. Kursen sich ein größeres Defizit ankündigte. Den Teilnehmern und Dozenten wurde das in Mendes gleich zur Eröffnung der Kurse als eine endgültige Entscheidung bekanntgegeben. Und in der Abschlußdiskussion wurde dieser Entschluß schließlich im einzelnen begründet, unter anderem auch mit dem Eingeständnis, daß es in den vielen Jahren nicht gelungen sei, die aufwendige und belastende Arbeit der Vorbereitung und Abwicklung auf mehrere und auf jüngere Schultern zu verteilen.

Welchen Rang und welche Funktion die Cursos Latino-Americanos de Música Contemporânea, um sie in der aktuellen brasilianischen Originalformulierung zu zitieren, für die kompositorische Entwicklung in den Ländern Lateinamerikas gehabt haben und welche Folgen, ist von Europa aus nicht leicht einzuschätzen. In Uruguay von Mitgliedern der Gruppe Núcleo Música Nueva der uruguayischen Sektion der IGNM, unter der Leitung des Nestors der uruguayischen Komponisten, Héctor Tosar, als ein Selbsthilfeprojekt begründet - die ersten vier Jahrgänge sind in Cerro del Toro in Uruguay ausgetragen worden -, gewannen die Lateinamerikanischen Kurse neuer Musik in den siebziger und achtziger Jahren eine führende Bedeutung in der Entwicklung einer lateinamerikanischen Kompositionsästhetik, wenn man so will, bei der Ausformung eines Subkontinentalstils.

Die Entscheidung, die Kursarbeit in der bisherigen Form nicht mehr fortzusetzen, kann daher auch in bezug auf die nicht einfachen Bemühungen um eine lateinamerikanische Identität im Komponieren interpretiert werden. Sie signalisiert zumindest eine Veränderung der kulturellen Situation in den Ländern, die zunächst diese Kurse ermöglicht haben: in Uruguay, in Argentinien und in Brasilien. Die beiden Abstecher aus diesen südöstlichen Ländern Lateinamerikas heraus in den Norden, in die Dominikanische Republik und nach Venezuela, blieben Episode.

Ihre Stärke und ihren großen Erfolg haben die Kurse während der Zeit der Militärdiktaturen in Uruguay und Argentinien in ihren brasilianischen Jahrgängen zwischen 1978 und 1984 mit bis zu zweihundert Teilnehmern gehabt. Man könnte dabei von einer über die einzelnen Länder hinausreichenden musikästhetischen Solidaritätsfunktion, vielleicht sogar von einem gewissen Widerstandscharakter sprechen. Nach den Mitte der achtziger Jahre erfolgten moderaten Demokratisierungen in Uruguay und in Argentinien aber hat diese Funktion offenbar an Bedeutung verloren.

Im 15. Lateinamerikanischen Kurs im brasilianischen Mendes waren die Elemente, die weitgehend die Inhalte der fünfzehn Kurse bestimmt haben, noch einmal miteinander ins Spiel gebracht worden. Da gab es im Zentrum Kompositionskurse, in denen mitgebrachte Arbeiten der Teilnehmer diskutiert, auch ausprobiert wurden im Wechsel mit Arbeiten, die die Dozenten aus eigener und fremder Werk zur Diskussion stellten. Hierbei spielten instrumentale und elektroakustische Arbeiten gleich gewichtige Rollen, fanden auch ein vergleichbares Interesse. Eine Übung in Computerkomposition (am Apple-Macintosh mit Midi-Schnittstelle) mit dem in Brasilien lebenden Uruguayaner Conrado Silva fand naturgemäß eine besonders fortschrittshungrige Nachfrage. Natürlich sind auch die Angebote der europäischen Komponisten und Improvisationsmusiker - im Abschlußkurs von Wilhelm Zobl aus Wien und Misha Mengelberg aus Amsterdam - trotz einer deutlichen Abgrenzung der Kurse von jedem Anschein eines Eurozentrismus sehr gefragt. Die durch europäische Kulturinstitute wie das Goethe-Institut ermöglichte Beteiligung europäischer und zumal deutscher Komponisten, in den früheren Kursjahrgängen, wie die von Luigi Nono, Louis Andriessen, Hans-Joachim Hespos, Klaus und Nicolaus A. Huber, Helmut Lachenmann und Dieter Schnebel, bildete eine Art Konstante.

Nachgelassen hat dagegen offenbar das Interesse an Populärmusik, die bei den Lateinamerikanischen Kursen früher eine ganz essentielle Rolle gespielt hatte. Beim Abschlußkurs lagen beide Bereiche, die instrumentale Komposition und die Komposition von Populärmusik, in der Hand des uruguayischen Komponisten Coriún Aharonián, der in seinen Kompositionen seit langem eine konzeptionelle Einheit beider Sphären darstellt. Es ist vielleicht ein Indiz für das Nachlassen des Interesses am Komponieren auf der Basis von Volks- und Populärmusiktraditionen bei den Lateinamerikanischen Kursen, daß es in den Ergebniskonzerten des letzten Kurses nur wenige Beispiele dafür gab und daß sie von Teilnehmern aus Bolivien und Chile stammten. In Brasilien, Uruguay und Argentinien können die daran interessierten und dazu begabten Studenten offenbar inzwischen direktere Wege und Chancen des Lernens und des Wettbewerbs nutzen.

Ein wesentliches Element der eigenverantwortlich organisierten Kurse waren die ausführlichen Diskussionen aller Dozenten- und Studentenarbeiten, die in den abendlichen Konzerten zumeist von Tonband wiedergegeben, gelegentlich auch aufgeführt wurden. Wenn bei dem Plan, die Entwicklung der Lateinamerikanischen Kurse neuer Musik in einem Buch zu dokumentieren, auch die wichtigsten

Diskussionen transkribiert werden, dürfte ein wahrer Schatz an Begründungszusammenhängen lateinamerikanischer Musikästhetik zugänglich werden. Daß Diskussionen dieser Art den Betroffenen, vor allem die jüngeren Teilnehmern, auch als zu eng und als zu dogmatisch erscheinen können, ist ein bekanntes Phänomen. Herbe Kritik konnte aber auch an einem Dozenten aus einem entfernteren Land oder an einem komponierenden Musikkritiker aus einem Kernland der Kurse in eine der wenig perspektivreichen Sackgassen des musikästhetischen Diskutierens führen.

Instrumentalkurse, wie sie aus dem europäischen Kursinstitutionen in Darmstadt oder Siena geläufig sind, werden im Rahmen der Lateinamerikanischen Kurse weniger zahlreich angeboten. Eine große Rolle spielen dagegen Übungen auf alten indianischen Instrumenten in den von dem bolivianischen Komponisten Cergio Prudencio geleiteten Seminaren. Für die relativ leicht erkennbaren Instrumente von archaisch geschärftem Klang - sie werden in der Regel im Freien gespielt - übte Prudencio eigens komponierte neue und alte indianische Musik ein, die im Laufe von zwei Kurswochen zu einem Art Klangsignet werden konnte.

Mag sein, daß diese von den Teilnehmern mit viel Begeisterung gespielte indianische Musik eine Perspektive für einen Neuansatz der Lateinamerikanischen Kurse bieten kann. Aus europäischer Sicht ist das schwer zu beurteilen, sind doch Erfahrungen derart archaische Substanz pädagogisch zu nutzen, und das heißt allemal zu systematisieren, oft zwiespältig verlaufen. Und eine gewisse Exotik scheint an dieser Musik selbst die Teilnehmer aus den Nichtandenländern zu faszinieren. Das kollektive Gremium jedenfalls will intern eine gründliche Situationsanalyse vornehmen, bevor es eine Entscheidung für oder gegen einen Neuanfang treffen will. Die daran Beteiligten aus Uruguay, Brasilien und Bolivien ziehen dabei auch andere Formen der Darstellung und der Zusammenarbeit in ihre Überlegungen mit ein.

En: MusikTexte, 28/29, Koeln, III-1989.

Reinhard Oehlschlägel:

CIERRE TEMPORARIO

LOS CURSOS LATINOAMERICANOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Iniciados el 8 de diciembre de 1971 en Cerro del Toro, Uruguay, y convertidos en la institución regional más importante para la música nueva en América Latina durante los años de 1970 y 1980, los Cursos - después de algo más de diecisiete años y habiendo cumplido su 15ª edición - han concluido el 16 de enero de 1989 en Mendes, Brasil, al menos temporariamente. Esta decisión fue tomada por el colectivo organizador ya en la primavera de 1988, debido a las relativamente pocas inscripciones al 15º Curso, que anunciaban un déficit financiero mayor. Esta determinación definitiva fue anunciada a los participantes y docentes ya en la apertura del Curso en Mendes. Y en la discusión de cierre esta decisión fue fundamentada detalladamente, entre otros puntos también con la confesión de que en el transcurso de muchos años no se había logrado distribuir el enorme y complicado trabajo de preparación y desarrollo entre un número mayor de hombros más jóvenes.

No es fácil estimar desde Europa qué rango y qué función han tenido los Cursos Latino-Americanos de Música Contemporánea (para citarlos en su formulación brasileña actual) en el desarrollo compositivo de los países de América Latina. Fueron creados en Uruguay como un proyecto de autoayuda por miembros

del grupo Núcleo Música Nueva y de la sección uruguaya de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, bajo la dirección de Héctor Tosar, decano de los compositores uruguayos; las cuatro primeras ediciones se llevaron a cabo en Cerro del Toro, Uruguay. En las décadas de 1970 y 1980, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea fueron logrando una importancia de primer orden en el desarrollo de una estética compositiva latinoamericana y, si se quiere, en la conformación de un estilo subcontinental.

La decisión de no continuar la tarea de los Cursos en la forma actual también puede ser interpretada en relación con los nada sencillos esfuerzos por una identidad en la composición latinoamericana. Anuncia, por lo menos, un cambio en la situación cultural de los países que hasta el momento han hecho posible estos cursos: Uruguay, Argentina y Brasil. Las dos excursiones hacia el norte desde estos países del sureste de América Latina, a República Dominicana y Venezuela, fueron solo episodios.

Los Cursos lograron su fuerza y su gran éxito en la época de las dictaduras militares de Uruguay y Argentina, en las ediciones brasileñas de 1978 a 1984, en las que llegaron a tener hasta doscientos participantes. Podría hablarse de una función solidaria que se extendió en lo estético-musical más allá de estos países. A partir de mediados de la década de 1980, se establecieron en Uruguay y Argentina democracias moderadas y esa función de los Cursos perdió notoriamente su significado.

En el 15º Curso Latinoamericano en Mendes, Brasil, se pusieron nuevamente en juego los contenidos que habían determinado ampliamente los quince Cursos. En el centro, hubo cursos de composición, en los que se discutieron y ensayaron trabajos aportados por los participantes, en intercambio con los trabajos que los docentes presentaron a discusión tanto de obras propias como de otros. En este ámbito, tanto las obras instrumentales como las electroacústicas jugaron papeles importantes y despertaron parejo interés. El ejercicio de composición por computadora (en una Apple-Macintosh con Midi) a cargo de Conrado Silva, un uruguayo residente en Brasil, enfrentó como era de esperarse una fuerte demanda por parte de los espíritus ávidos de progreso. Naturalmente, también la oferta de los compositores europeos y músicos improvisadores - en este curso de cierre a cargo de Wilhelm Zobl de Viena y Misha Mengelberg de Amsterdam - fue muy solicitada, a pesar de un claro deslinde por parte de los Cursos de cualquier apariencia de eurocentrismo. Institutos de cultura europeos como el Instituto Goethe hicieron posible en anteriores ediciones de los Cursos la participación de compositores europeos - particularmente alemanes -, desde Luigi Nono, Louis Andriessen, Hans-Joachim Hespos, Klaus y Nicolaus A. Huber, Helmut Lachenmann y Dieter Schnebel, generando una especie de presencia constante.

Aparentemente, ha disminuido el interés por la música popular, que en los Cursos Latinoamericanos anteriores había jugado un papel esencial. En este curso final, ambas áreas - la composición instrumental y la composición de música popular - estuvieron en manos del compositor uruguayo Coriún Aharonián, quien desde hace mucho elabora en sus composiciones una unidad conceptual de ambas esferas. Quizás sea un indicio de la disminución del interés en la composición basada en tradiciones musicales populares en los Cursos Latinoamericanos, el hecho de que en los conciertos con obras realizadas en este último curso, hubiera solo pocos ejemplos y que estos provinieran de los participantes de Bolivia y Chile. En Brasil, Uruguay y Argentina, los estudiantes interesados y con condiciones para ello,

aparentemente pueden aprovechar caminos y posibilidades más directos de aprendizaje y competitividad.

Un elemento esencial de estos Cursos organizados bajo responsabilidad propia, fueron los minuciosos debates de todos los trabajos de docentes y alumnos, que se presentaron mayoritariamente en grabaciones durante las audiciones nocturnas. Si llegara a concretarse el plan de documentar en un libro el desarrollo de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea y se transcribieran las discusiones más importantes, se haría público un verdadero tesoro de detalladas fundamentaciones acerca de la estética musical latinoamericana. Es un fenómeno conocido que esta clase de discusiones les parezca a los implicados, particularmente a los participantes jóvenes, demasiado estrechas y dogmáticas. Una áspera crítica a un docente de un país muy lejano o a un crítico musical y compositor proveniente de uno de los países centrales de los Cursos también condujo a un callejón sin salida, pobre en perspectivas para una discusión estético-musical.

No se ofrecieron muchos cursos instrumentales, como son habituales en instituciones europeas como Darmstadt o Siena. En cambio, tuvo un papel importante la ejercitación con instrumentos indígenas en los seminarios dirigidos por el compositor boliviano Cergio Prudencio. Con estos instrumentos relativamente fáciles de reconocer y de sonido arcaico y puntiagudo - se tocan por lo general al aire libre -, Prudencio ejecutó música indígena tradicional y obras de su autoría, que se convirtieron en el transcurso de las dos semanas del curso en una especie de logo sonoro de los Cursos.

Tal vez esta música indígena tocada con mucho entusiasmo por los participantes pueda ofrecer la perspectiva de un nuevo comienzo de los Cursos Latinoamericanos. Es difícil juzgarlo desde un punto de vista europeo, pero sin duda estas experiencias de sustancia arcaica son útiles pedagógicamente, aunque sistematizarlas definitivamente puede a menudo llevar a discrepancias. A los participantes de países no vecinos parece fascinarles un cierto exotismo en esta música. De todos modos, el equipo colectivo quiere dedicarse internamente al análisis profundo de la situación, antes de tomar una decisión a favor o en contra de un nuevo comienzo. Sus integrantes de Uruguay, Brasil y Bolivia no excluyen de sus reflexiones otras formas de presentación y cooperación.

En: MusikTexte, 28/29, Koeln, III-1989.

**Luis Jure y Guilherme de Alencar Pinto:
EL ÚLTIMO CURSO LATINOAMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
¡QUÉ LÁSTIMA!**

Del 2 al 16 de enero se realizó en los alrededores de la ciudad de Mendes, estado de Rio de Janeiro, Brasil, el XV Curso Latinoamericano de Música Contemporánea (). Dos colaboradores de BRECHA; Luis Jure y Guilherme de Alencar Pinto, participaron como alumnos del XV CLAMC, y hacen aquí una evaluación del mismo.*

Cada uno de los Cursos fue un hecho de por sí trascendente para la música de nuestro continente, pero éste asumió un valor simbólico por haber sido, en palabra de sus organizadores, el último, cerrando así un ciclo de diecisiete años comenzado en 1971 en Uruguay (**). Hoy día una gran cantidad de músicos en toda América Latina nombran a los Cursos como una de las experiencias más fundamentales de sus carreras. Un poco porque el modelo encontrado por el equipo

organizador (1) es de una eficiencia brutal en todos los sentidos: curso anual, itinerante, independiente, con actividad en cada franja. Durante esas dos semanas conviven organizadores, docentes y alumnos, sacándose mutuamente el jugo, no solo en los horarios de actividad organizada, sino también y especialmente en los (pocos) momentos libres. Este modelo da pie para descubrir las facetas profesionales, intelectuales y afectivas más importantes de la gente.

Sin embargo, lo más destacable es que los Cursos tuvieron una personalidad que trascendió la suma de clases y participantes. Se puede decir que el Curso fomentó una estética, contribuyendo a la destrucción del falso antagonismo entre “nacionalismo” y “modernidad”. Para muchos jóvenes compositores latinoamericanos, la modernidad se expresaba en los recursos de los “contemporáneos” europeos y yanquis, mientras que “nacionalismo” era la escuela de los chupamedias de Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez o Alberto Ginastera.

El Curso nos inspiró a muchos el sentimiento de que lo propio no siempre tiene que asumir los aspectos reaccionarios de los llamados “nacionalistas”, y de que lo “nuevo” lo podemos encontrar acá, debajo de las narices. Como encuentros fermentales que eran, los Cursos permitían una visión panorámica y próxima a la vez de los aportes valiosos pero aislados de una serie de compositores latinoamericanos, en gran parte nacidos alrededor de 1940, como por ejemplo Coriún Aharonián (Uruguay), Oscar Bazán y Eduardo Bértola (Argentina), Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay), Joaquín Orellana (Guatemala), Gilberto Mendes (Brasil), Jacqueline Nova (Colombia) y una saludable confrontación con “monstruos sagrados” primermundistas (Luigi Nono, Dieter Schnebel, Helmut Lachenmann, Klaus Huber, Carles Santos, Gordon Mumma, Louis Andriessen), además de otros tercermundistas como Hans-Joachim Koellreutter (Brasil) o Héctor Tosar (Uruguay). El aporte fue por lo tanto, además de técnico-musical, estético y político.

Hay que destacar que la labor de los Cursos se desarrolló en forma bastante solitaria, puesto que no hubo ninguna otra instancia regular en ese sentido en la formación de los músicos de nuestro continente. Es muy elocuente la lista de algunos nombres de peso en la música nacional que han pasado por los Cursos como alumnos, algunos de ellos posteriormente también como docentes: Leo Maslíah, Jorge Lazaroff, Luis Trochón, Carlos da Silveira, Fernando Cabrera, Mariana Ingold, Bernardo Aguerre, Mauricio Ubal, Rubén Olivera, Fernando Condon... Esto nos habla claro de cómo en el ámbito de los Cursos se salteó permanentemente la barrera cada vez más artificial entre lo “popular” y lo “culto”.

El XV Curso se desarrolló con una infraestructura y en un entorno de sueño, proporcionados por la comodidad locativa de la hacienda São José das Paineiras y las bellezas naturales que la rodeaba. Hubo como siempre una cantidad de presencias importantes, tanto de Europa: Misha Mengelberg (Holanda), Reinhard Oehlschlägel (Alemania Federal), Jesús Villa Rojo (España), Wilhelm Zobl (Austria), como de América: Coriún Aharonián (Uruguay), Conrado Silva (Uruguay/Brasil), Víctor Fuks, José Maria Neves y Tato Taborda (Brasil), Cergio Prudencio (Bolivia), entre otros. También entre los alumnos pudimos conocer, especialmente entre los brasileños, algunos jóvenes de interesante y prometedor potencial. El equipo organizador realizó heroicamente y con la habitual eficiencia todas las - engorrosas - labores organizativas, fracasando únicamente en la parte de publicidad. La consecuencia fue una escasa asistencia de alumnos, lo que a su vez casi provoca una situación deficitaria del Curso.

Comprendemos el desmesurado esfuerzo que significa la organización, año tras año, de cada uno de estos cursos. Pero pese a las evidentes - y tal vez

progresivas - dificultades que se les han ido planteando a los miembros del equipo y que han llevado a su unánime decisión de dar por terminado el ciclo de los CLAMC no podemos estar de acuerdo en que el modelo haya perdido su vigencia. Por el contrario, estamos convencidos que la mantiene, así como su imprescindibilidad en el actual panorama cultural latinoamericano. Ese hueco que nos queda es sólo llenado por lo que los mismos cursos han sembrado durante todos estos años.

* Véase anuncio en BRECHA del 23/XII/1988.

** Véase artículo de Coriún Aharonián (“¿Seguir?”) en BRECHA del 20-I-1989.

(1) Integrado actualmente por José Maria Neves, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis, Cergio Prudencio y Conrado Silva. En etapas anteriores pertenecieron a él Héctor Tosar, Miguel Marozzi, Emilio Mendoza y María Teresa Sande.

En: Brecha, Montevideo, 24 febrero 1989.

Hugo Alfaro ³: ¡Qué lástima!

La nota sobre el Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, publicada en la última edición de BRECHA (página 23), tenía por título original “Crónica de una muerte anunciada” (porque esos Cursos no se realizarán más). Pero hay un código no escrito de normas periodísticas por el cual la fatigada transposición de ciertos títulos de novelas o filmes para titular notas propias es desaconsejada por razones obvias: se trata de no castigar al caballo viejo del lugar común.

Por eso y porque la nota de marras lamentaba la clausura de esos cursos, optamos por titularla (tampoco genialmente) “¡Qué lástima!”, con lo que escapábamos un poquito de la rutina imperante sin violentar, al contrario, el espíritu de la nota.

Sus autores, sin embargo, nuestros estimados colaboradores Luis Jure y Guilherme de Alencar Pinto, opinan de otro modo. Y nos mandan una carta a dos firmas, entre malhumorada y ofendida, reivindicando el título (escasamente) original y rechazando el que salió. No es una muestra admirable de sentido del humor, pero se ve que nuestros compañeros no están para bromas. Así que, sin más, dejamos constancia de su aclaración.

¡Ah!, nos matan si no agregamos la salvedad de una errata aparecida en el mismo artículo. Donde dice “con actividad en cada franja” debió decir “con actividad muy intensa durante dos semanas, estructurado en franjas horarias de talleres, seminarios, charlas y audiciones con debate, frecuentemente con muchas superposiciones de actividad en cada franja”.

En Brecha, Montevideo, 3 de marzo de 1989.

Luis Jure y Guilherme de Alencar Pinto: SOBRE LOS CURSOS LATINOAMERICANOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

La culminación de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea puede dar pie para una reflexión sobre los mismos, como la que aquí realizan dos de sus participantes.

El panorama de la música - tanto culta como popular - de Uruguay y de América Latina no sería el mismo si no fuera por los Cursos Latinoamericanos de

³ Director del semanario Brecha en esos años.

Música Contemporánea. Durante casi dos décadas los Cursos cumplieron una función de decisiva importancia en la formación e integración de músicos de distintos países del continente, dejando su marca tanto en los jóvenes que participaron como alumnos, como en los docentes mismos, que frecuentemente se vieron obligados a cuestionarse un montón de aspectos relacionados al quehacer musical.

La idea de los cursos surgió a principios de 1970 de una serie de charlas dispersas realizadas especialmente en Europa en las que fueron participando los jóvenes Coriún Aharonián, Mariano Etkin, Ariel Martínez y José María Neves, a quienes se sumó Héctor Tosar, entonces ya un compositor de prestigio. Importante sin duda en el surgimiento de esta inquietud fue el ver cómo se cerraban varios caminos existentes entonces, especialmente el anuncio de la inminente desaparición del Instituto Torcuato Di Tella (a su vez fundamental en la formación de gran parte de los compositores de esa generación). Por otro lado contó la constatación de la virtual inutilidad de los distintos festivales interamericanos de música contemporánea en la formación e integración a nivel continental. El equipo que llegó a concretar la idea estuvo formado por Tosar, Aharonián y la pianista María Teresa Sande. El Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea tuvo lugar en Cerro del Toro, Piriápolis, en diciembre de 1971. Su estructura era totalmente original: la intensa jornada de trabajo diario se dividía en franjas horarias de talleres, seminarios, charlas y audiciones seguidas de debate, frecuentemente con varias actividades superpuestas. Otro elemento original era el de abarcar todas las disciplinas de la música: se dirigían tanto a compositores del área culta y popular, de música instrumental-vocal y electroacústica, como a pedagogos, musicólogos e intérpretes. Es difícil encontrar algún tema de importancia en la música contemporánea que no haya sido tocado en alguno de estos 15 cursos. Otra novedad fue el carácter itinerante del curso, que facilitaba la participación de gente de diversos puntos del continente. Se realizaron cursos, además de Uruguay (los cuatro primeros y el XIV), en Argentina (V y VI), Brasil (VII, VIII, IX, XI, XII y XV), República Dominicana (X) y Venezuela (XIII).

Si los cursos alcanzaron la trascendencia que llegaron a tener no fue tanto por las enseñanzas que en lo puramente técnico se fueron impartiendo en los talleres (que son siempre limitadas en este tipo de cursos de verano de dos semanas). Lo fundamental de los cursos estuvo en la difusión de algunos lineamientos estéticos y conceptuales de los músicos más importantes de la generación que los ideó.

Esta generación fue precisamente la primera en encarar conscientemente la búsqueda de un lenguaje a un tiempo progresista y dotado de identidad cultural propia. Antes en América Latina los intentos de plasmar elementos musicales propios en la composición culta tuvieron una historia tortuosa. Quizás correspondería trazarla esquemáticamente:

Si salteamos la busca de especificidades en tal o cual compositor de la era colonial, podemos decir que los primeros impulsos nacionalistas en Latinoamérica surgen después de las independencias, con algunos fenómenos levemente aberrantes como el brasileño Carlos Gomes, que fuertemente inspirado por el “nacionalismo romántico”, hizo óperas en italiano con música italianista, pero cuyos personajes eran indios o esclavos negros. Posteriormente la preocupación por lo específicamente musical llevó a otro tipo de imitación. Si Béla Bartók trabajaba de cierta manera sobre elementos del folclore húngaro y de otros pueblos de la zona, sus pretendidos emuladores sustituían alguna escala húngara por otra del nordeste brasileño o del altiplano, algún giro rítmico gitano por otro de danza criolla, pero

copiando en lo posible los procedimientos estructurales de Bartók. Infelizmente, la mayoría de las veces los modelos no tenían la idoneidad de Bartók, sino que podían ser gente como Aaron Copland (quien de forma inconfesada sea probablemente uno de los compositores más influyentes en Brasil, por ejemplo). Los productos frecuentemente tenían de latinoamericano los elementos musicales más superficiales pero estaban instrumentados para orquesta sinfónica clásica, en forma sonata y con la grandilocuencia expresiva que la clase burguesa esperaba de “una obra de arte para la posteridad”. Fue como oposición a ese estado de cosas que el germano-brasileño Hans-Joachim Koellreutter y el argentino Juan Carlos Paz impulsaron el empleo de la técnica dodecafónica o serial (creada en la nueva escuela de Viena en la década de 1920), privilegiando la identidad con el “hoy” y la urgencia de un compromiso social y político neto por sobre un dudoso concepto de nacionalismo. La consecuencia fue una falsa oposición entre nacionalismo y vanguardismo que justamente fue superada por diversos compositores nacidos en las décadas del 30 y del 40 (el guatemalteco Joaquín Orellana, los argentinos Oscar Bazán y Eduardo Bértola, la argentina radicada en Uruguay Graciela Paraskevaídís, el uruguayo Coriún Aharonián, la colombiana Jacqueline Nova). Dentro de la diversidad de estilos y de la relativa independencia en el desarrollo de cada uno, que no nos permitiría hablar de una “escuela”, esos compositores tienen como elementos novedosos y comunes la atención especial a lo indígena, no sólo en sus aspectos exteriores sino a veces estructurales, y tal vez como consecuencia de lo primero la búsqueda de una extrema austeridad de medios compositivos llegando a una expresividad descarnada.

Más de mil alumnos procedentes de 20 países de 4 continentes pasaron por estos quince cursos, algunos de ellos volviendo años más tarde como docentes. Muchos ya figuran dentro de los compositores más destacados y originales de las nuevas generaciones latinoamericanas (haciendo una lista apresurada y necesariamente incompleta: los brasileños Tato Taborda Jr. y Tim Rescala, los uruguayos Fernando Condon, Carlos da Silveira, Leo Masliah, Luis Trochón y Jorge Lazaroff, el boliviano Cergio Prudencio, los venezolanos Emilio Mendoza y Alfredo Rugeles, el puertorriqueño William Ortiz) (3). Compositores ya formados de la talla de Juan José Iturribery, Antonio Mastrogiovanni y Ariel Martínez asistieron al primer curso como alumnos.

El XV Curso Latinoamericano de Música Contemporánea se realizó en Mendes, estado de Rio de Janeiro, Brasil, del 2 al 16 de enero de este año. El equipo organizador (1) anunció que se trataba del último, por lo menos en su actual formato.

El curso tuvo su habitual nivel en la calidad e intensidad de trabajo, con presencias interesantes tanto en el plantel docente (2) como entre los alumnos, conformando así un cierre a la altura del lugar que ha pasado definitivamente a ocupar en la música de nuestro continente.

(1) Integrado actualmente por José Maria Neves, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídís, Cergio Prudencio y Conrado Silva.

(2) Tuvieron presencia destacada Coriún Aharonián (Uruguay), Victor Fuks, José Maria Neves y Tato Taborda Jr. (Brasil), Conrado Silva (Uruguay/Brasil), Cergio Prudencio y César Junaro (Bolivia), Reinhard Oehlschlägel (Alemania Federal), Arturo Salinas (México), Jesús Villa Rojo (España), Misha Mengelberg (Holanda) y Wilhelm Zobl (Austria)

(3) Esta enumeración, como todas las de esta nota, es necesariamente incompleta. A ello obliga la enorme cantidad de nombres que han pasado por los cursos.

En: La Hora, Montevideo, 4 marzo 1989.

**Luis Jure y Guilherme de Alencar Pinto:
15° CURSO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA
NUESTRO ÚLTIMO VERANO EN CURSO**

Dos participantes del último Curso Latinoamericano de Música Contemporánea relatan - para los lectores de La República - las respectivas experiencias en uno de los más formidables esfuerzos privados. La minuciosidad que ambos despliegan incrementa el interés por lo que narran ya que los cursos son, a partir del 15, cosa del pasado. Decisión que tomaron sus propios organizadores, creyendo que debe procesarse ahora, otra etapa en la vinculación de la música con las instancias de cambio en Latinoamérica. Jure y de Alencar Pinto desarrollan en el Uruguay actividades en campos distintos - pero no opuestos - de la música y sus testimonios se revisten de un inusual atractivo.

El 15° Curso Latinoamericano de Música Contemporánea fue el último, cerrando una serie que se inició en 1971 en Cerro del Toro, Uruguay. Durante estos algo más de 17 años los cursos tuvieron una importancia decisiva en la formación de toda una generación de jóvenes músicos (pasaron por ellos unos mil alumnos en total). El modelo desarrollado por el equipo organizador era extremadamente original y demostró una gran eficiencia: dos semanas de régimen intensivo, diez y once horas diarias de actividades, estructuradas en franjas de seminarios, talleres y charlas, cerrando por la noche con audición y posterior debate.

Otra característica del curso fue la de ser itinerante ampliando la posibilidad de acceso a alumnos de distintos países (se realizaron cursos en Uruguay, en Argentina, Brasil, República Dominicana y Venezuela). Con sus características de curso "latinoamericano" y "de música contemporánea", se convirtió prontamente en un caudal valioso y único en su dimensión de intercambio y difusión de información normalmente relegada por los medios oficiales a cada uno de los distintos países del continente y de todos en su conjunto.

El 15° CLAMC se realizó en los alrededores de la ciudad de Mendes, estado de Rio de Janeiro, Brasil, del 2 al 16 de enero. La melancolía de saber que se trataba del último se vio atenuada por la calidad habitual en los cursos, y por la tradicional competencia del equipo organizador (*), que le supo imprimir dinamismo y direccionalidad. Como siempre el cuerpo docente contó con significativas presencias tanto de América como de Europa, quienes cubrieron un amplio espectro de materias y disciplinas.

Entre los talleres, el área de la música electroacústica estuvo dividida en un curso de iniciación a las técnicas y otro de composición, para los alumnos con experiencia previa en este campo. El primero de ellos estuvo a cargo de Conrado Silva, compositor e ingeniero acústico uruguayo residente en Brasil. Se vieron las técnicas básicas de grabación y procesado de sonido, tanto dentro los medios "tradicionales" (analógicos), como digitales. Se realizó un pequeño trabajo colectivo basado en una improvisación de uno de los alumnos, el joven panameño, radicado en Brasil, Dino Nugent Cole, donde se demostró dominio de los fundamentos de la grabación multipista digital en computadora.

En cuanto al curso de composición electroacústica, contó con la presencia, además de Conrado, del compositor austríaco Wilhelm Zobl. Este taller estuvo enfocado más bien a discutir las obras de los alumnos participantes, y si bien no llegó a producirse nada durante el curso, fue gratificante verificar, a través de dos de las audiciones, la existencia de una nueva generación de compositores,

especialmente de brasileños, con sólida formación en lo técnico y lo musical (Anselmo Guerra de Almeida, Sérgio Freire Garcia, Eduardo Reck Miranda, Rodrigo Cicchelli Velloso).

Tanto el curso de composición culta instrumental y vocal, como el de la música popular fueron dictados por el musicólogo, docente y compositor uruguayo Coriún Aharonián. La conducción de ambos talleres fue todo un desafío para Coriún, debido a la heterogeneidad de los grupos de alumnos, caracterizados por muy distintos grados de desarrollo y campos de interés. Además de amplia discusión de aspectos teóricos básicos, en el taller de música popular se planteó como ejercicio la musicalización de un poema de la boliviana Matilde Casazola. El fruto fueron dos canciones muy bonitas de la chilena Francesca Ancarola y del quechua boliviano Filemón Quispe. En el taller de música culta se trabajó principalmente sobre las dos pequeñas obras que compusieron Daniele Gugelmo y Eduardo de Carvalho Ribeiro, ambos de Brasil. Estos dos jóvenes, cuya experiencia previa se había concentrado en técnicas más o menos académicas, aprovecharon conocimientos relativos a nuevas formas de escritura musical y de recursos instrumentales no convencionales, los que fueron a su vez el asunto central de otro taller, el de interpretación, a cargo del clarinetista y compositor español Jesús Villa Rojo.

Hubo dos talleres de improvisación, dirigidos a pedagogos y a compositores respectivamente. El primero lo condujo el joven compositor brasileño Tato Taborda Jr, quien trató de sistematizar algunos conceptos fundamentales de lenguaje musical, útiles a la enseñanza y a la interpretación, explorando en especial materiales tradicionalmente no considerados como instrumentos, principalmente recursos “ambientales” (una sesión de improvisación realizada en una piscina con los ruidos del agua, y otra en el bosque que circundaba la hacienda São José das Paineiras, donde se realizó el curso).

El otro taller de improvisación estuvo a cargo de una de las personalidades más impactantes que estuvieron presentes, el compositor y pianista holandés Misha Mengelberg. Con una importante trayectoria tanto dentro del campo del jazz y free jazz como dentro de la escena de la música culta contemporánea, este músico trabajó sobre la idea de composición e improvisación como dos aspectos de un mismo fenómeno creativo: él fue uno de los fundadores del grupo de improvisación colectiva Instant Composers' Pool. Además de impresionar en las audiciones con una grabación de su originalísima obra orquestal “Zeekip Ahoy” (algo así como “Gallina de mar a estribor”) y con una vigorosa improvisación al piano, Misha dejó su marca a través de una personalidad anárquica y anti-establishment que lo mantiene un poco alejado de las instancias más oficiales del panorama culto europeo. Esa misma anarquía tal vez haya comprometido un poco su taller, que careció de discrecionalidad y que a pesar de algunos brillantes aportes aislados, culminó con un trabajo de improvisación-composición un poco falto de sustancia.

Por fin, los compositores y directores de orquesta bolivianos Cergio Prudencio y César Junaro fueron los responsables de un taller de instrumentos andinos. Con la metodología que ambos vienen desarrollando en la enseñanza primaria de educación musical a través de la toma de contacto con la música indígena de su país, y también con la formación de los integrantes de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (ideada y fundada por Prudencio), ambos lograron una productividad excepcional, enseñando piezas tradicionales y del repertorio culto contemporáneo para cuatro distintos instrumentos a alumnos sin ninguna experiencia anterior. En la audición final se ejecutaron “Amtasiñani” del boliviano Willy Pozadas para grupo de mohoceños, y “magma V” de Graciela Paraskevaídís

(Argentina/Uruguay) para cuatro quenas, en arreglo de Prudencio para ocho pinquillos.

Los conocimientos relativos a los instrumentos y a las músicas tradicionales de Bolivia fueron ampliados por el propio Cergio en un seminario, uno de los muchos que en este curso estuvieron dedicados al tema de la etnomusicología. Como por ejemplo una visión amplia de la música indígena latinoamericana por Coriún Aharonián, o una introducción más detenida a la música de los wayampís (etnia indígena de la frontera entre Brasil y la Guyana Francesa) por Victor Fuks. Este etnomusicólogo brasileño vivió nueve meses en esa comunidad, no sólo recogiendo una valiosísima documentación, sino aprendiendo él mismo a tocar algunos de los más de sesenta instrumentos de los wayampís, y participando de sus festividades.

El mexicano Arturo Salinas propuso un seminario sobre la relación entre etnomúsica y música contemporánea, que resultó un tanto falto de densidad y profundidad, pese al valor que tuvo la toma de contacto con ejemplos de músicas de los pueblos más diversos (cantos de las campesinas búlgaras, el juego *katadyait* de los esquimales, el *chak* de Bali, música religiosa tibetana, música instrumental de los banda-linda de África, etcétera).

El alemán Reinhard Oehlschlägel trazó un impecable, conciso y bien estructurado panorama de la música culta europea y estadounidense de los últimos cinco años. Además de una interesante sistematización de fenómenos como las "figuras de culto" (Conlon Nancarrow, Giacinto Scelsi), mostró ejemplos actualísimos de la labor de compositores consagrados como György Ligeti, John Cage, György Kurtág, Frederic Rzewski, Helmut Lachenmann, y de las nuevas generaciones, como la finesa Kaija Saariaho, quien últimamente se ha venido destacando en la escena europea.

Por fin, la parte de pedagogía estuvo cubierta por el seminario del musicólogo, docente y director de orquesta brasileño José Maria Neves, donde se discutieron ampliamente los muy diversos puntos de vista relativos al complejo problema de la educación musical.

Los debates que siguieron a las audiciones nocturnas estuvieron particularmente animados, con participación relativamente amplia, y se discutieron temas como la identidad musical latinoamericana y sus determinantes en lo estético, el valor de las obras escuchadas y sus posibles implicancias en lo ideológico, la problemática de la tecnología y cómo encararla en un contexto tercermundista, o el acalorado enfrentamiento entre Oehlschlägel y Mengelberg sobre Stockhausen y la conveniencia o no de prohibir que se fume en salas de concierto.

Todo esto sumado a las fiestas que se armaron espontáneamente, o una colorida presentación de una Folia de Reis de la región, el rico intercambio humano, pautaron un cierre memorable de este ciclo de los cursos, que dejó así su marca indeleble en el panorama de la música latinoamericana de las últimas dos décadas.

* Integrado actualmente por José Maria Neves, Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis, Cergio Prudencio y Conrado Silva.

En: La República, Montevideo, 10 marzo 1989.

Elbio Rodríguez Barilari: ASCENSORES

Fueron publicadas en esta página dos notas sobre el último Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, realizado en Mendes, localidad del Estado de Rio de Janeiro, Brasil. Se prometía una tercera nota, que quedó

postergada por motivos varios, pero ante todo porque no me ha sido fácil escribirla. Es indudablemente complicado intentar una valoración de ese evento en particular, así como de lo que han significado, en conjunto, los quince cursos realizados. Ahora, con más distancia, procuraré hacer caber tan robusto tema dentro del “ascensor”.

La publicación de algunas notas periodísticas en medios montevidéanos, por dos asistentes al último curso, en donde se homenajeara (merecidamente) a la institución y a sus organizadores, pero en las cuales se omitía toda valoración crítica que no fuera la alabanza, ha tenido también que ver con mi necesidad de desgranar ahora algunas reflexiones incómodas.

Cuando se crean hace unos diecisiete años, los Cursos Latinoamericanos eran una necesidad imperativa. No había ninguna otra actividad latinoamericana y contemporánea. El retraso informativo de los músicos y estudiantes del continente era muy considerable y no estaba para nada difundida la preocupación por establecer una perspectiva propia para enfocar la composición de música culta. Claro que habían existido esfuerzos individuales o de grupos pequeños a lo largo de varias décadas, con logros de impresionante actualidad, como los de Silvestre Revueltas en México y los de los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, los de nuestro Fabini y algún otro (no muchos más). También se había estado desarrollando la experiencia del Instituto Di Tella, de la cual provienen (o por la cual pasaron) varios de los organizadores y docentes de los futuros Cursos Latinoamericanos.

En Uruguay, Argentina, Brasil, Venezuela y Santo Domingo, aunque no en ese orden, estudiantes de América Central y del Sur (también algún mexicano) tuvieron ocasión de confrontarse con docentes de casi todo el mundo. Y además se conocieron entre sí. Mi generación de músicos, o una parte interesante de ella, estableció vínculos a partir de los cursos. Ese es un primer elemento a favor, y de los más importantes.

Otro ha sido el sembrar preocupaciones para después de cada curso en gente que se desparramaba por todo el continente. Las preocupaciones en sí son buenas, aunque habría que hacer aquí una salvedad: el tipo de preocupaciones que se sembraron en los cursos, y la cuota de intolerancia que se les contagió, las hicieron mucho menos útiles de lo que podrían haber sido.

Se vivían tiempos especialmente difíciles en materia política, ya fuera para unos u otros de los latinoamericanos. Y en estos años hemos descubierto que el diálogo de los oprimidos se contagia del autoritarismo de los opresores. El intercambio de los cursos fue contaminado por ese autoritarismo, o cuando menos por una intransigencia extrema, entre nosotros y con los de afuera, bien alimentada por complejos de inferioridad que se hicieron anti-europeos.

La receta intransigente de los cursos, muy evidente en los diarios debates y en algunos de los docentes más conspicuos, y que fuera heredada por alumnos reincidentes (entre ellos, yo) actuó y fue útil para muchos en circunstancias defensivas. Quiero decir, si uno vivía bajo la difícil realidad cultural y no cultural de una dictadura, iba al curso y venía con las pilas cargadas para seguir en la brecha. Cuando la cosa cambia, cuando la música y las artes en general recuperan muchas de sus funciones “normales”, cuando el discurso, como se dice ahora, debe beneficiarse con una riqueza de matices, la receta fracasa. Y creo que eso se ha visto muy claramente en la progresiva reducción de los alumnos dispuestos a inscribirse en el curso.

La propuesta de los cursos ha tenido las mismas características que la generación responsable de su organización: gente formada en la tradición europea

(de la vanguardia europea) y que ha tratado de romper con ella, pero sin dejar de tener como guía esa estirpe de compositores que va desde Schoenberg y Webern hasta, digamos, Luigi Nono y Ligeti. La generación del Di Tella, nuestros maestros y amigos muy queridos, aunque puedan enojarse con este balance, Aharonián, Paraskevaídis, Silva, Neves, nos legaron una saludable preocupación por trazar caminos nuevos, pero también nos dejaron la herencia fatal de su entronque conflictivo con la vanguardia europea. Con cabeza latinoamericana pero luchando con opciones hechas desde muchos años antes por los compositores europeos, ha sido poco, lamentablemente, lo bueno y nuevo que a mi entender se ha producido en América Latina.

Hay sí, gente de la generación que anda alrededor de los cincuenta años, y también de mi generación y más jóvenes, que componen obras interesantes por la vía de la austeridad proclamada en los cursos, o por otras. Pero lo que en los cursos se ha bendecido como buen, nuevo y latinoamericano, es en general, música de Ligeti y adyacencias tocada con instrumentos indígenas o con una mezcla de instrumentos indígenas y europeos. En el caso de las obras electroacústicas, mucho se ha hecho con el empleo de sonidos producidos por objetos triviales y luego trabajados.

No creo para nada que haya nacido una nueva estética. No creo para nada que haya una estética latinoamericana posible en el mundo de la música culta. Si acaso podrá haber derivaciones regionales de una tradición, la de la música “de concierto”, que es de origen europeo y no hay vuelta, y además qué pasa. Se habla de que la gente, el público que va a los conciertos del Solís, no sabe, no tiene interés, no le gusta, la música contemporánea. Y es lógico. Se quiere hacer una música que rompa con la tradición europea tradicional (valga la redundancia) que es la que se cultiva en los conciertos sinfónicos y líricos. Por otro lado no se rompe lo suficiente como para generar otro público y otro marco. Y esa ruptura tibia, cuando entra en el Solís causa más bien indiferencia, de la cual nos quejamos. Nos quejamos de los músicos de orquesta y de su formación clásica, pero queremos que toquen obras que los sacan de su mundo... y cuando las tocan mal (porque las tocan mal) nos quejamos.

Bien, cada uno puede hacer lo que quiera. Pero es clarísimo que la música latinoamericana-latinoamericana es la música popular contemporánea. El Hugo Fattoruso o Herrmeto Pascoal han sintetizado mucho mejor las tradiciones diferentes que los músicos “cultos”. Y yo diría que hasta el propio Antonio Carlos Jobim lo ha hecho.

Habría que ver si hay gente interesada en producir música culta (y entonces que banque las reglas del juego), o música que herede de la vanguardia europea sus problemas y callejones. Es sólo cuestión de gustos. Pero no descubramos la pólvora, no mitifiquemos, no confundamos acordes con ética, ni instrumentos con ética, ni tecnología o no tecnología con ética. Y sobre todo no fundemos academias, porque con todos sus méritos, con su esfuerzo, con la posibilidad de que la gente se conociera, el resultado más visible de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea ha sido colocar a América Latina en el mapa de las organizaciones internacionales y burocráticas de la música, y fundar un nuevo academismo “latinoamericano y contemporáneo”, formado por esas obras austeras y “ligetianas” tocadas con flautas de caña y tambores de madera.

Muchas de estas obras me gustan una barbaridad, y participé tocando en el estreno de varias. Incluso he tocado en estrenos de obras que no me gustan, porque

creo en la solidaridad. Y si me dejan, seguiré haciéndolo. Pero no nos confundamos, no comamos gato por liebre, y sobre todo, dejémonos de neo-ortodoxias.

En: El País, Montevideo, 14 mayo 1989.

Eduardo Cáceres ⁴:

LOS CURSOS LATINOAMERICANOS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA. UNA ALTERNATIVA DIFERENTE

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

Una realidad tragicómica de nuestra condición insular como chilenos, no es que seamos una isla, sino que nos sentimos “isleños”. Para un chileno siempre es más fácil concurrir a un evento en otro continente - especialmente Europa - que asistir a uno en Perú, Uruguay o Brasil, lo que se debe exclusivamente a las cadenas culturales de raigambre colonialista que nos atan.

Circula al respecto una anécdota o “chiste” entre algunos compositores sudamericanos, la que dice más o menos así: existen dos maneras de afrontar un evento musical internacional, la del europeo que asiste y llega puntual, y la de los sudamericanos, quienes si llegan a asistir siempre llegan tarde, no asisten o simplemente, no llegan, como los chilenos porque nunca se enteraron.

¿Será porque subestimamos los aportes que pueden ofrecernos otros músicos latinoamericanos? ¿O será porque creemos a ciegas en los músicos europeos? A lo mejor, es nuestra ignorancia la que no nos deja percibir el rico y enorme caudal que poseen nuestros colegas de Latinoamérica o quizás al no valorar lo que tenemos, preferimos buscarlo afuera y no en nuestro interior.

El primer contacto que tuve con los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, fue a través de una invitación que me cursó el equipo organizador en 1985, para asistir a Cerro del Toro, Piriápolis, Uruguay, en el verano de 1986. Hasta esa fecha, ya se habían realizado trece versiones de este evento, iniciándose el primero, también en Uruguay, en diciembre de 1971. (⁵)

ALGUNOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Sin duda alguna los impulsores de esta magna iniciativa fueron el compositor Coriún Aharonián (Uruguay) y la compositora Graciela Paraskevaídis (Argentina-Uruguay). Tampoco puede desconocerse el empuje prestado por los compositores Héctor Tosar, Miguel Marozzi, María Teresa Sande, todos ellos uruguayos, por Emilio Mendoza (Venezuela), José Maria Neves (Brasil), Conrado Silva (Uruguay-Brasil). Todos ellos supieron comprender a tiempo las necesidades, los vacíos, las inquietudes, las angustias y las muchas vicisitudes por las que atraviesa un estudiante latinoamericano que desea seriamente dedicarse al estudio de la música. No se trata de la llamada “música seria” sino del “estudio serio de la música”, lo que ocurrió en estos cursos, porque se optó también - he aquí otro

⁴ Iniciador en Chile de las actividades de la Agrupación Musical Anacrusa y de los Encuentros de Música Contemporánea.

⁽⁵⁾ Nuevamente tuve la oportunidad de asistir a estos cursos en el verano de 1989, invitado por el equipo organizador como conferencista al igual que la vez anterior. En la primera oportunidad fue para ofrecer una panorámica de la composición en Chile actual y en la segunda en Mendes, Rio de Janeiro, Brasil, para abordar el tema “La problemática de la creación y del compositor en Latinoamérica”. En esta oportunidad enfoqué específicamente la creación de los compositores chilenos Acario Cotapos (1889-1969) y Roberto Falabella (1926-1958).

prejuicio menos - por integrar la música popular, o así llamada popular, la música indígena y la de raíz folklórica.

Queda claro, por lo tanto, que el equipo organizador de estos cursos asumió como tarea propia, no solo la de integrar a los asistentes de la mayoría de los países latinoamericanos - escasos los chilenos - sino que además se planteó la urgente tarea de borrar el prejuicio que lamentablemente aún existe, de que la música sería exclusivamente la llamada “música docta o culta”, como si se pudiese pensar que Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui o Los Beatles, hubiesen hecho música en broma.

CARACTERÍSTICAS GENERALES

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) constituyen el único evento anual en su género en toda América Latina. Estos cursos son autofinanciados, autogestionados y tienen carácter itinerante. Han tenido lugar en Uruguay, Argentina, Venezuela, Brasil y República Dominicana.

Se les ha estructurado en función de un aprendizaje activo y vivencial, mediante talleres de trabajo especializados (composición culta instrumental, composición electroacústica, composición popular, e iniciación a la electroacústica, la interpretación y la pedagogía); en seminarios - de temática diversificada en cada uno de los cursos -; en cursillos, conferencias o charlas y en audiciones diarias con comentarios y/o debate. El ritmo de trabajo es intenso (diez horas diarias de labor programada), lo que permite un aprovechamiento máximo del día. El cuerpo docente es seleccionado con esmero, se les busca tanto por su multinacionalidad como a través de cada uno de ellos, sobre las tendencias diversas del quehacer creativo actual, prioritariamente aquellas de las generaciones más jóvenes de Latinoamérica.

¿A QUIÉNES ESTÁ DIRIGIDO?

Los cursos no están dirigidos exclusivamente a un determinado alumnado; se les ha enfocado de tal manera que puedan ser aprovechados de modo serio y profundo por todos los interesados: compositores, intérpretes, musicólogos, educadores y estudiantes. Gracias a la coexistencia de actividades simultáneas, a la variedad y amplitud de los temas que se abordan, esto se ha convertido en posible y positivo. Cada alumno establece libremente su programa de trabajo. El compositor puede trabajar en su campo específico, y el intérprete, el educador y el musicólogo lo hacen en el suyo. Diariamente, todos bajan sus barreras a fin de intercambiar puntos de vista, recibir información de interés común o bien enfrentar en comunidad un debate sobre alguna obra musical contemporánea que acaba de escucharse.

Por su parte, los docentes no se aíslan, se integran al grupo de alumnos y gracias a la estructuración del curso, se crean las máximas posibilidades de contactos fructíferos, entre los que pueden dar y aquellos que desean recibir, mediante un marco buscadamente no jerárquico y por lo tanto no académico.

DIVERSIDAD Y OPCIONES

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea varían cada año su campo temático y por supuesto los diversos talleres y seminarios se integran al plan general del curso, que es mucho más completo que una “visión especializante” y, por ende, alienante. El plan de trabajo es intenso en cada curso. Cada alumno

puede escoger entre las diversas opciones que se le presentan y adecuarlos a *su* aprovechamiento personal y a *su* nivel o ámbito de intereses.

Los cursos permiten utilizar las actividades con criterios tanto de multiplicidad como de especialidad. Existen actividades comunes para todos los participantes, enfocadas la mayoría de las veces posibles al intercambio de vivencias, pero también las hay específicas, que por lo general se presentan de manera simultánea, a fin de que todos tengan contemplada su especialidad. Se trata de adecuar cada materia a las necesidades del alumnado latinoamericano. En electroacústica, se prevé un nivel básico, introductorio, en la medida en que haya alumnos que necesiten ese nivel; los talleres de composición, interpretación y pedagogía, en cambio, no incluyen cursos básicos pero sí sesiones intensivas de actualización y estudio de la problemática de la música de nuestros días dentro del campo específico de cada especialización.

Como requisito previo, los candidatos al área de composición al inscribirse deben enviar copias de sus obras (partituras, grabaciones electroacústicas). Los instrumentistas interesados en participar en los cursos de interpretación, deben enviar junto a la inscripción una lista de las obras contemporáneas de su repertorio y llevar sus propios instrumentos (salvo los no portables, por supuesto). Los inscritos en el área de pedagogía que deseen presentar trabajos propios a los seminarios, deben enviarlos con anticipación.

XV CURSO LATINOAMERICANO, MENDES, BRASIL (ENERO 1989)

El XV Curso Latinoamericano se realizó en Mendes, en el estado de Rio de Janeiro, Brasil, entre el 2 y el 16 de enero de 1989. Después de viajar un par de horas en bus desde Rio de Janeiro, atravesando una tupida flora tropical con cascadas, además de mosquitos, llegamos a la hacienda "San José das Paineiras" de los Hermanos Maristas. El lugar es amplio, moderno, y tiene una buena y refrescante piscina.

Es muy hermoso el encuentro y reencuentro con músicos latinoamericanos venidos de tan diversas realidades, y comprobar que todos pertenecemos a una realidad común. El equipo de organizadores - todos compositores - asumen su papel de anfitriones con gran responsabilidad. Cumplen las tareas de secretariado, de recepcionistas, auxiliares y docentes. Al llegar, nos dieron a conocer el horario de trabajo:

07:30 a 08:15	desayuno
08:30 a 10:30	cursos y talleres
10:45 a 12:15	seminarios (charlas y conferencias)
12:30 a 13:30	almuerzo
13:30 a 14:15	biblioteca-audioteca
14:15 a 16:15	cursos y talleres
16:45 a 18:15	seminarios (charlas y conferencias)
18:30 a 19:15	cena
19:15 a 20:00	curso alternativo
20:00 a 22:00	audición y/o concierto con debate
22:00 a 23:00	biblioteca-audioteca

Se instaló también una biblioteca-audioteca para exposición y venta de libros, partituras, grabaciones y también instrumentos altiplánicos, que todos podíamos consultar e intercambiar dentro de los horarios de funcionamiento. Tanto profesores

como alumnos tenían la posibilidad de exponer sus trabajos a los más de setenta asistentes venidos de doce países diferentes.

El siguiente cuadro entrega un resumen de las actividades según sus características y contenido. El detalle ofrece el nombre del curso, taller, seminario o charla realizada, su título específico y el nombre de la persona que lo impartió:

PLAN GENERAL

I. Cursos

1. Composición docta instrumental-vocal: Coriún Aharonián
2. Composición popular: Coriún Aharonián
3. Composición de música electroacústica: Wilhelm Zobl
4. Iniciación de técnicas electroacústicas: Conrado Silva
5. Interpretación de música contemporánea: Jesús Villa Rojo
6. Curso-taller de ejecución de instrumentos andinos: Cergio Prudencio y César Junaro

II. Seminarios

1. Problemas de la educación musical:
 - a) Teoría, método y técnica en la educación musical: José Maria Neves
 - b) Educador musical: identidad, formación y acción: Martha Rodríguez
 - c) Principios y metodología de "taller": Conrado Silva
2. Problemas de la creación en la música docta contemporánea:
 - a) La problemática de la creación y el compositor en América Latina: Acario Cotapos y Roberto Falabella: ausencia y presencia de dos compositores chilenos: Eduardo Cáceres
 - b) Panorámica de la música europea y norteamericana actual: Reinhard Oehlschlägel
 - c) Composición rítmica integral: Wilhelm Zobl
3. Las músicas y el compositor:
 - a) Música de otras culturas: Arturo Salinas
 - b) Introducción al sistema musical de los quechuas y aimaras: Cergio Prudencio
 - c) Tradición oral en la música contemporánea guatemalteca: Igor de Gandarias
4. Música indígena en América Latina:
 - a) En busca de una nueva etnomusicología latinoamericana: Coriún Aharonián
 - b) Música de los indios Waiâpi: Victor Fuks
 - c) Problemas de la creación en la música popular contemporánea en Brasil y Uruguay: Guilherme de Alencar Pinto, Elbio Rodríguez y Tato Tabor da Júnior

III. Talleres

1. Ejecución de instrumentos andinos: Cergio Prudencio y César Junaro
2. Improvisación grupal para pedagogos: Tato Tabor da Júnior
3. Improvisación y composición: Misha Mengelberg

IV. charlas

1. Programas aplicativos musicales para IBM-PC y Macintosh: Victor Fuks
2. Formas de abordar el análisis musical: Carole Gubernikoff

3. Homenaje a los 50 años del Grupo Música Viva: José Maria Neves
4. Contemporaneidad de la música colonial brasileira: Harry Crowl Júnior

Este plan corresponde principalmente al carácter que cada actividad llegó a adquirir, aunque en un comienzo pudo haber sido determinado de otra manera. La flexibilidad es fundamental en estos casos y en un evento de esta naturaleza, dada la inteligencia con que se aborda, es un requisito para el éxito.

Debido a la simultaneidad en que se desarrollaron las actividades del curso, no fue posible estar presente en la totalidad de ellas. Por lo tanto, nos referiremos prioritariamente a aquellas que pudimos conocer directamente o mediante informes fidedignos.

CURSOS, SEMINARIOS Y TALLERES

Los alumnos organizaron su horario dependiendo de sus intereses e inquietudes, logrando una equilibrada combinación para no dejar de asistir a las diversas actividades que se realizaban en cada área. Los horarios estaban organizados de tal manera, que tanto alumnos como profesores podían participar de los diversos cursos, seminarios y talleres que impartían los docentes.

En la versión de 1989, como en años anteriores, hubo docentes no solo provenientes de Latinoamérica, sino que también de algunos países europeos a fin de no crear una perspectiva excluyente, sino que integradora y crítica prioritariamente cuando esos docentes han demostrado, con hechos, ser personas abiertas a un aprendizaje permanente.

A continuación, se desglosan los cursos, seminarios y talleres y posteriormente, detalles de realización:

I. Cursos

1. Cursos de composición docta y popular.
2. Curso de interpretación.
3. Curso de instrumentos andinos; taller de ejecución.
4. Curso de música electrónica.

II. Seminarios

1. Problemas de la educación musical.
2. La problemática de la creación y del compositor en América Latina: Acario Cotapos y Roberto Fallabella: ausencia y presencia de dos compositores chilenos.
3. Las músicas y el compositor. Música de otras culturas.
4. La música de los indios Wàìâpí.
5. Panorámica de la música europea y norteamericana actual.

III. Talleres

1. Taller de improvisación para pedagogos.
2. Taller de improvisación para compositores.

CURSOS DE COMPOSICIÓN DOCTA Y POPULAR

Los cursos de composición “docta” y “popular” estuvieron a cargo del maestro uruguayo Coriún Aharonián. En ambos cursos, el procedimiento se inició con la exposición de los trabajos realizados con anterioridad por los alumnos, los que se analizaron en sus componentes formales, estructurales, timbrísticos y sus planteamientos estilísticos. En el caso del curso de composición popular, los trabajos fueron más bien “escuchados que leídos”, puesto que esta música se caracteriza,

entre otras cosas, por no tener partitura. Esta actividad se realizó a manera de diagnóstico.

Posteriormente, el maestro Aharonián entregó algunos elementos que sirvieran de base para que en ambos cursos los alumnos se abocaran a la realización de una obra que contemplara ambos elementos. En el caso de la música “docta”, hubo especial interés por el aspecto de la notación. Las obras se revisaban en cada clase y uno de los objetivos fue dar a conocer, en un concierto, las obras ya terminadas, actividad que se realizó con éxito al finalizar el curso.

El compositor Coriún Aharonián nació en Montevideo, Uruguay, en 1940. Estudió música y tomó cursos de arquitectura en su país natal. Su formación musical la perfeccionó con cursos de distinta extensión realizados en Chile, Argentina, Francia, Italia y Alemania Federal. Considera que los profesores que han ejercido una mayor influencia en su formación, son los compositores Héctor Tosar y Luigi Nono, el musicólogo Lauro Ayestarán y la pianista Adela Herrera-Lerena. Sus composiciones incluyen obras instrumentales, vocal-instrumentales, electroacústicas, escénicas, música para teatro y cine, y arreglos de música popular. Aharonián es profesor universitario de musicología, y se ha desempeñado en su país y en el exterior como profesor de composición culta y popular. Ha sido director de coros durante largos años. Es autor de numerosos artículos y ensayos. Ha actuado como organizador de actividades, en el campo de la música y de la pedagogía musical en el Uruguay y en otros países. Ha sido miembro entre 1983 y 1985 del comité ejecutivo de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), y desde 1985 es miembro del Consejo Presidencial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC).

CURSOS DE INTERPRETACIÓN

El curso de interpretación estuvo a cargo de Jesús Villa Rojo, compositor y versátil instrumentista en clarinete, piano y violín, de gran excelencia en la música contemporánea.

El maestro español se dedicó durante el desarrollo del curso a dar a conocer en profundidad la obra “El clarinete y sus posibilidades”, excelente método de estudio ya editado, y además dio a conocer los aspectos más relevantes de la grafía de la música contemporánea, especialmente de la segunda mitad de este siglo.

Jesús Villa Rojo nació en Brihuega, España, en 1940. Estudió clarinete, piano, violín y composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y composición e instrumentación y electroacústica en la Academia Internacional Santa Cecilia, de Roma. Ha sido fundador de los grupos “Nuove Forme Sonore” y “The Forum Players”, en Roma, y del Laboratorio de Interpretación Musical, del que es director artístico en Madrid. Además de “El clarinete y sus posibilidades” es autor de “Juegos Gráficos-Musicales” y “Lectura (nuevos sistemas de grafía musical)”. Es profesor de planta de clarinete en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha sido profesor invitado en varios países.

CURSO DE INSTRUMENTOS ANDINOS. TALLER DE EJECUCIÓN, CERGIO PRUDENCIO

Especial interés suscitó el curso-taller de instrumentos andinos y sus posibilidades, en el campo de la música contemporánea, que dirigió con mucha

convicción el compositor boliviano Cergio Prudencio, secundado por otro compositor de Bolivia, César Junaro.

Se emplearon en este curso instrumentos andinos tales como tarkas, quenás, mohoceños y sicus (zampoña), los que muy temprano cada mañana debían pasar por una etapa de “precalentamiento”, para quedar bien templados. Fue admirable el esfuerzo realizado por el “equipo de Bolivia”, porque además de dirigir el curso, se encargaron de proporcionar gran cantidad y variedad de instrumentos andinos para un curso que llegó a tener permanentemente alrededor de veinte alumnos, la mayoría de los cuales no había tenido ninguna experiencia anterior.

Cergio Prudencio nació en La Paz, Bolivia, en 1955. Estudió composición y dirección de orquesta en la Universidad Católica boliviana, en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (IX y XI) y en la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela. Fue cofundador del grupo de composición “Aleatorio” de La Paz, jefe del Programa de Investigación de Música Aimará en la Universidad Mayor de San Andrés y fundador de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, de la cual es actualmente director titular. Ha compuesto música para grupos de cámara, con instrumentos nativos de Bolivia y electroacústica, así como música para video y teatro. Actualmente es profesor titular de composición y análisis en el Conservatorio de Música de La Paz.

La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos pretende constituirse en una alternativa pedagógica que facilitará a niños y jóvenes a lograr una aproximación inmediata al mundo sonoro, que les permitirá participar en una experiencia musical original e inédita. Este acercamiento directo quedó de manifiesto entre los participantes de este taller, que culminó con una especie de “concierto-festivo”, en el que se interpretaron obras tradicionales y de compositores actuales.

Como propuesta, este es un camino fascinante, una buena alternativa para la música en Latinoamérica y un desafío para la música contemporánea para así lograr un sano equilibrio frente a la trayectoria de la música europea de concierto. Ninguna de las dos tradiciones, la europea y la nativa, puede encandilarnos, cegarnos o hacernos desconocer una realidad intrínseca de nuestra innegable conformación cultural híbrida.

CURSO DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA

Fue impartido y compartido por los profesores Conrado Silva y Wilhelm Zobl. El maestro Conrado Silva se dedicó a trabajar los aspectos básicos de iniciación a la música electroacústica, y Wilhelm Zobl abordó una temática dirigida a alumnos de mayores conocimientos en la materia. Conrado Silva enfocó con especial interés el aspecto computacional; además se abordaron técnicas básicas de grabación y procesamiento del sonido, dentro de los medios tradicionales de tipo analógico, así como también digitales. Los alumnos terminaron presentando, en un concierto, los trabajos realizados durante el curso.

El maestro Conrado Silva nació en Uruguay en 1940. Estudió ingeniería (acústica) y música (composición) en Montevideo y Alemania Federal. En composición sus maestros fueron Héctor Tosar y John Cage. Fue profesor en las universidades de Brasilia (1969-1973) y estadual paulista (San Pablo, 1976-1980), e instaló estudios de música electroacústica en ambas. Actualmente dirige en San Pablo “Synthesis-Tecnología Musical”, institución privada asesora y pedagógica sobre temas de música y computación. Ha escrito numerosas obras instrumentales,

vocales, electrónicas y, últimamente, digitales. Es también autor de libros y artículos en revistas, sobre temas de acústica y de difusión técnico-musical.

Wilhelm Zobl nació en Viena, Austria, en 1950. Realizó estudios de guitarra, piano, percusión, composición instrumental (Erich Urbanner), electroacústica con Friedrich Cerha, musicología en su ciudad natal, en Varsovia, y en Berlín Oriental.

Ha actuado como docente y conferencista tanto en Austria como en América Latina, lo que le ha proporcionado una decisiva influencia en su actividad como compositor. Los ritmos afroamericanos, particularmente del samba ⁽⁶⁾, están presentes en su ópera “Der Weltuntergang” como también en su concepción de “composición integral rítmica”, nacida del estudio de la música popular latinoamericana y de ciertos compositores de música docta del área. Ha sido docente en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (el IX y XI).

SEMINARIOS

PROBLEMAS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

Para actualizar aspectos metodológicos y de procedimientos de la pedagogía contemporánea, el compositor y profesor José Maria Neves impartió el curso de educación musical. Apoyado por la profesora colombiana Martha Rodríguez, se discutieron las problemáticas con que hoy se enfrenta la educación musical en Latinoamérica.

El maestro José Maria Neves nació en São João del Rei, Brasil, en 1943, e inició sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad natal. Estudió composición en el Seminario de Música Pro-Arte de Rio de Janeiro, con César Guerra Peixe y Esther Scliar. Concluyó sus estudios docentes y el doctorado en musicología en la Universidad de la Sorbonne, en París. Durante más de diez años fue profesor de música en escuelas de primero y segundo grados, tanto públicas como privadas, y es cofundador y primer presidente de la Sociedad Brasileira de Educación Musical. Es profesor titular de la Universidad de Rio de Janeiro (Uni-Rio) y del Conservatorio Brasileño de Música. Fue coordinador de los cursos de música de la Universidad entre 1985 y 1988, y desde 1982 hasta el presente es coorcdinador del curso de docencia en música del Conservatorio. Desde 1976, es uno de los directores de la Orquesta Ribeiro Bastos de São João del-Rei. Tiene publicados diversos trabajos musicológicos: libros, artículos y ediciones de discos.

LA PROBLEMÁTICA DE LA CREACIÓN Y DEL COMPOSITOR EN AMÉRICA LATINA: ACARIO COTAPOS Y ROBERTO FALABELLA: AUSENCIA Y PRESENCIA DE DOS COMPOSITORES CHILENOS

El primero de los seminarios fue dictado por quien escribe este artículo. Este seminario se tituló “La problemática de la creación y del compositor en América Latina”. Se inició con una conferencia sobre la trayectoria de los compositores de Latinoamérica ligados a la aristocracia, quienes por una consecuencia natural fueron los depositarios de la cultura musical europea. Esa situación se prolongó hasta este siglo, característica que continuó durante siglo XX, en el que no solo tuvieron una destacada presencia en el espectro compositivo, sino que además en lo administrativo e institucional.

Después de la segunda mitad del presente siglo, se produce un cambio en la creación musical chilena. Acceden a ella personas de otros grupos sociales, lo que

⁽⁶⁾ La zamba (en Argentina). El samba (en Brasil).

no obsta para que aún perduren, desgraciadamente, algunas actividades de inercia en las que se confunde la alcurnia y el abolengo, cuya diferencia fundamental ha sido trazada tan magistralmente por Friedrich Nietzsche.

En ese seminario se consideró la trayectoria creativa de los compositores chilenos Acario Cotapos, cuyo centenario de nacimiento celebramos en 1989, y Roberto Falabella, compositor que falleció a los treinta y dos años. De ambos compositores no se ha hablado, escuchado, analizado ni grabado todavía suficientemente, todo lo que su genialidad y vanguardismo merecen. (7)

LAS MÚSICAS Y EL COMPOSITOR. MÚSICA DE OTRAS CULTURAS

El mexicano Arturo Salinas se propuso establecer una relación entre la música aborigen y la música contemporánea. Salinas realizó una encuesta basándose en una audición de catorce ejemplos que daban a conocer tanto música contemporánea como música indígena, tratando de establecer analogías entre ambas. Se escuchó música del Tíbet, el juego "Katadyait" de los esquimales, de África y otros.

Arturo Salinas nació en Monterrey, México, en 1955. Realizó estudios de composición en el Conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston con Robert Cogan; música electroacústica y microtonal en el Centro de Investigaciones Musicales de París, con Jean-Etienne Marie; dirección de orquesta en la Escuela Superior de Música de Weimar con Igor Markevitch, y etnomusicología en Montreal con Charles Boilès. Paralelamente a su labor de composición, realizó desde 1978 investigaciones sobre música indígena de su país, principalmente entre los Tarahumaras de Chihuahua. Ha dictado conferencias y ha sido profesor huésped en varios centros mexicanos, compositor y maestro de composición invitado en el Mills College de California. Su catálogo incluye obras para diversos conjuntos instrumentales y para instrumentos indígenas.

LA MÚSICA DE LOS INDIOS WAIÂPI

Victor Fuks fue el brasileño encargado de dar a conocer, desde una perspectiva etnomusicológica, la música de una interesante tribu que habita entre Brasil y la Guyana Francesa. En su visión integral no solo expuso los aspectos sonoros sino que, además, las costumbres, modos de vida, relación de los miembros de la tribu, visión macrocósmica, fiestas, danzas y un brebaje alcohólico llamado "caxiri", de singular importancia dentro de esta cultura.

Fuks vivió nueve meses en esa comunidad en la que, aparte de recoger importante documentación, aprendió a tocar algunos de los más de sesenta instrumentos de los waiâpi, integrándose también a sus festividades. En el seminario dio a conocer los numerosos y variados instrumentos que posee esta tribu,

(7) Eduardo Cáceres nació en Santiago, en 1955 y desde niño estudió guitarra y trompeta con profesores privados. Posteriormente, ingresó a las carreras de Intérprete en Percusión, Pedagogía Musical y Licenciatura en Composición en la Universidad de Chile, en la cátedra de Composición del maestro Cirilo Vila. "Amigos del Arte" le concedió una beca en Chile y posteriormente obtuvo una beca en Alemania Federal. Es miembro fundador de la Agrupación Musical "Anacrusa" y ocupa cargos en la Asociación Nacional de Compositores (ANC) y en la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Ha dictado conferencias en diversas universidades chilenas y en Alemania Federal. Ha sido agraciado con diversos premios en concursos de composición y sus obras han sido estrenadas en diversos países.

evidenciándose especial interés por los instrumentos de viento, lo que se pudo apreciar en el video que exhibió el último día del seminario.

Victor Fuks nació en Rio de Janeiro en 1958. Se formó como flautista y musicólogo en la Academia de Música Rubin de Jerusalén y en 1982 estudió en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Es máster en folclore y musicología de la Universidad de Indiana, en Estados Unidos, y recientemente concluyó el doctorado en antropología y etnomusicología en la misma Universidad. Su doctorado se basó en la investigación de los ya mencionados indios waiâpi de Brasil. La metodología de ese estudio incluyó no solo el contacto directo con los miembros de la comunidad, sino que también una etapa de laboratorio, en el que los ejemplos musicales waiâpi fueron digitalizados, transcritos y analizados. Posteriormente, y mediante el uso de ciertos parámetros, fueron dados a conocer a través de un proceso gradual de comprensión de la música y de su valor, funciones, propiedades y atribuciones generales. Finalmente, estas investigaciones se utilizaron como material audiovisual en una serie de cinco programas en video sobre la música y la cultura de los indios waiâpi de Brasil.

PANORAMA DE LA MÚSICA EUROPEA Y NORTEAMERICANA ACTUAL

El musicólogo alemán Reinhard Oehlschlägel se encargó de definir mediante un esquema, las opciones que para él existen sobre los compositores actuales de Europa y los Estados Unidos. Su clasificación obedece a una sistematización que se divide en seis enfoques:

1. Figuras de culto.
2. Estadounidenses experimentales.
3. Clásicos europeos.
4. Minimalistas europeos.
5. Dialécticos e individualistas europeos.
6. De la República Democrática Alemania.

Los compositores y obras correspondientes a las respectivas clasificaciones son las siguientes:

1. Figuras de culto: Giacinto Scelsi ("Hurqualia", "Uaxuctum"), Conlon Nancarrow (Studies 42-49), Herbert Henck ("Improvisación III").
2. Estadounidenses experimentales: John Cage (30 piezas para orquesta, "Freeman Studies"), Christian Wolff ("Long Peace March"), Frederic Rzewski ("Los Persas", "Leyenda Antígona"), James Tenney (Selected Works), Tom Johnson ("Four Note Opera").
3. Clásicos europeos: Luigi Nono ("Das atemde Klarsein", Vorarbeit zu "Prometeo"), Karlheinz Stockhausen (de "Samstag aus Licht"), Witold Lutoslawski ("Chain II", Concierto para piano), György Ligeti (Estudios para piano), György Kurtág (Concierto para piano, "Fragmentos de Kafka").
4. Minimalistas europeos: Karel Goeyvaerts ("Litanei IV"), Louis Andriessen ("De Snelheid"), Arvo Pärt ("Arbos"), Lepo Sumera (2ª Sinfonía, "Olympic Music"), Max E. Keller ("Repeticiones I-IV"), Walter Zimmermann ("Die Blinden", "Über die Dörfer"), Peter Michael Hamel ("Kassandra").
5. Dialécticos e individualistas europeos: Helmut Lachenmann ("Ausklang" para piano y orquesta), Mathias Spahlinger ("Intermezzo" para piano y orquesta), Younghui Pagh-Paan ("Madi" para conjunto de cámara), Vinko Globokar ("Laboratorium", "Toucher" para percusión), Wolfgang Rihm ("Hamletmaschine", ópera, "Umsungen", para barítono e instrumentos), Dieter Schnebel ("Beethoven-Sinfonie"), Magnus

Lindberg (“Kraft” para conjunto de rock y orquesta), Kaija Saariaho (“Verbindungen”), Hans Joachim Hespos (“Biomba”), Heinz Holliger (“Come and go” [Beckett]), Juerg Wyttenbach (“Serenade”), Gerhard Staebler (“Windows-Elegies”), Hans Wüthrich (“Procuste deux étoiles”), Christoph Delz (“Arbeitslieder”).

6. De la República Democrática Alemana: Friedrich Schenker (“Michelangelo Sinfonie”, “Danton-Fantasie”), Reiner Bredemeyer (“Post-Moderne”, Klavierstück 87), Georg Katzer (“Aide-memoire”), Paul Heinz Dittrich (solo para trombón), Christfried Schmidt (Trio), Ralph Hoyer (Composición para piano y cinta).

Según el musicólogo alemán, los casos más destacados de esta lista son los siguientes:

1. Figuras de culto:

a) Reinhard Oehlschlägel trató de manera específica el caso de Giacinto Scelsi, un italiano de características muy particulares, sobre el cual se han tejido un sinfín de anécdotas delirantes entre la fantasía y la realidad. Fue un enigma para los musicólogos, porque durante décadas se mantuvo reacio a aparecer en público, y después de muchos años, sus obras figuraban como estrenos. El público sabía que estaba vivo, pero nadie podía verlo. Se dice que pertenecía a la aristocracia italiana y que contaba permanentemente con la asistencia de empleados que escribían su música; al parecer, “sus manuscritos” no eran suyos. Aunque nació a principios de este siglo, su música comenzó a ser ampliamente conocida solo durante las últimas décadas, lo que también es misterioso. Giacinto Scelsi falleció en 1988. Cada vez que el compositor hacía su aparición en público era un acontecimiento porque ocurría muy a lo lejos y siempre incorporaba a su vestimenta un elemento estrafalario. De G. Scelsi se escuchó “Hurqualia” y “Uaxuctum”.

2. Estadounidenses experimentales:

a) John Cage nació en 1912 y es tal vez uno de los genios más destacados con que cuenta la cultura occidental. No solo ha abordado la problemática del sonido, sino que también la del espacio, el color, la palabra escrita y todos los factores que circundan las experiencias artísticas. En una primera etapa estudió con Arnold Schönberg, lo que lo impulsó quizá a componer obras seriales, pero a muy poco andar inició sus variadas experiencias con el “piano preparado”, que trabajó con Cowell. Otro experimento fue trabajar las formas simétricas determinadas por proporciones. Su faceta con obras para percusión “Los cuadros mágicos” incluyen listas de sonidos analógicos. Suprime las jerarquías de la tonalidad, los compases organizados y los sonidos adquieren igual importancia.

Posteriormente, se dedica a trabajar con una computadora a la que incorpora la serie del 1 al 64 del “I Ching” (libro de las probabilidades). También trabajó el azar en música para ballet, donde las coreografías están codificadas por números.

Pareciera ser que el atrevimiento de John Cage para cambiar radicalmente las estructuras de la música, se debió al hecho de que no tuvo que sobrellevar la carga que han significado casi trescientos años de música tradicional europea. De Cage se escuchó una obra para cinco orquestas.

b) Frederic Rzewski nació en 1938 en Massachusetts, Estados Unidos, y obtuvo una sólida formación académica en música. Una beca le permitió ir a Europa donde conoció a Christian Wolff. A Rzewski se le conoce primero como un gran pianista, que dedica gran parte de su tiempo a estrenar obras de compositores como Stockhausen y John Cage en festivales internacionales de música nueva.

Posteriormente, se inició como compositor creando Musica Elettronica Viva (1966), un conjunto de improvisación que integró la música electrónica en vivo, idea que hasta ese momento era inédita. Otra de las obras de su catálogo es “Los

Persas”, con temática tomada directamente de la mitología. También crea la música para obras del teatro brechtiano. Conocidas son sus Variaciones para piano sobre el tema “El pueblo unido jamás será vencido”, del compositor chileno Sergio Ortega, compuestas para un concierto en Washington. De Rzewski se escuchó en esa oportunidad “Los Persas”.

3. Clásicos europeos:

a) Entre las figuras destacadas, es necesario referirse al compositor György Ligeti. Nació en Rumania en 1923. Sus estudios primarios los realizó en Budapest y en un comienzo su estilo es más bien “bartokiano”.

No teme en ningún momento declararse públicamente “socialista de izquierda”, especialmente después de perder a su padre y a su hermano asesinados por los nazis. Ligeti logró huir con su esposa y posteriormente se dedicó en forma intensa a trabajar en composición junto a Stockhausen, e inicia en la década del '50 un trabajo de investigación para transponer los timbres de la música electrónica a instrumentos acústicos. Entre sus obras más destacadas figuran Concierto para chelo y orquesta, Trío, la ópera “El gran macabro”, además de su conferencia “El futuro de la música” en la que no se habla nada mientras una grabadora registra las reacciones del público.

Una de sus obras más recientes es el Concierto para piano y orquesta. En 1988 participó en dos coloquios en Viena y Hamburgo, en los que dio a conocer su pensamiento. A este coloquio fueron especialmente invitados científicos y humanistas de la postura del “caos”. De Ligeti se escuchó el primer Estudio para piano y el primer movimiento del Concierto para piano y orquesta.

b) György Kurtág nació en Budapest en 1924. Estudió junto con Ligeti, pero Kurtág decidió quedarse en Budapest y durante la época estalinista prefirió no componer, excepto algunas pequeñas piezas de menor importancia. Sus obras para piano fueron agrupadas en un volumen llamado “Estudios húngaros”. Kurtág mantuvo una intensa correspondencia con Franz Kafka ⁸, la que lo movió a componer “Fragmentos de Kafka”, numerosas piezas breves con extractos de la correspondencia de Kafka, obra que se presentó en este evento.

4. Minimalistas europeos:

El tema del minimalismo en Europa fue tratado de manera muy general, con observaciones sobre algunas de sus características principales, sin referirse específicamente al caso de algún compositor representativo.

3. Dialécticos e individualistas europeos:

a) Helmut Lachenmann nació en 1935 en Alemania. Estudió en Stuttgart y luego en Venecia con Luigi Nono, al que le une una gran amistad. Lachenmann propone una “música concreta instrumental”, refiriéndose al intento de componer una música que provenga del sonido mismo. En sus obras siempre existe la sensación de “destrozar el aura de la música”, y utiliza el silencio como enorme carga de tensión. Entre 1950 y 1970 critica duramente la tonalidad y el sistema diatónico, la jerarquía de los sonidos y la “tiranía” del compás. Entre sus obras figuran “Gran Torso” (1971-1972), “Pression” para chelo solo, obra en la que presiona el arco sobre las cuerdas. Entre las obras para orquesta figura “Accanto” (1972) para clarinete y orquesta, “Mouvement - vor der Erstarrung” (Movimiento - antes de la rigidez) para conjunto, estrenada en París y luego grabada por el Ensemble Modern. Su obra más reciente

⁸ Se trata aquí de una confusión, pues Franz Kafka nació en 1883 y murió en 1924, año del nacimiento de Kurtág. Probablemente se haya querido aludir a la correspondencia editada de Kafka, material utilizado por Kurtág.

se titula "Ausklang" (Cuando se acaba el sonido) para piano y orquesta, compuesta en 1985 y estrenada en 1986. De Lachenmann se escuchó "Ausklang".

b) Mathias Spahlinger nació en 1944, en Frankfurt, Alemania. Estudió piano en Darmstadt y Stuttgart y además teoría de la música. Sus obras más conocidas son "morendo" para orquesta, "extension" para violín y piano, "intermezzo", concierto para piano y orquesta (1986). Esta obra no es concertable para el piano y la orquesta, y aunque incluye partes solistas, el piano se integra a la orquesta. La obra consta de once secciones en total y el piano está preparado. De Spahlinger se escuchó "intermezzo".

c) Vinko Globokar, compositor yugoslavo, nacido en Francia 1934. Estudió en París y además de ser compositor, es un excelente trombonista. Su música no posee una identidad nacional acentuada y su catálogo alcanza más o menos a treinta obras, muchas de ellas escritas para instrumentos de bronce. Por ejemplo, escribió para sí mismo la obra titulada "Respirar, aspirar, inspirar, expirar". Su obra "Laboratorio" está formada por secciones muy breves que pueden ser tocadas en forma sucesiva o superpuesta. Entre 1973 y 1985 escribió 55 trabajos de carácter experimental. Una de sus composiciones más notables está escrita para un corno de los Alpes, que él mismo estrenó. De Globokar se escuchó "Laboratorio" para piano.

d) Magnus Lindberg, compositor finlandés, estudió en Estocolmo técnicas electroacústicas y con Globokar y Xenakis en París. Tiene alrededor de cuarenta obras para piano, orquesta y cinta magnética. Fundó un pequeño grupo de improvisación llamado Trabajo, conjunto que utiliza la electrónica en vivo. De Lindberg se escuchó "Kraft" (Fuerza).

e) Kaija Saariaho, compositora finlandesa nacida en 1956, realizó estudios de composición en Helsinki. Forma parte del grupo de Lindberg (Sonidos Abiertos) y actualmente vive en París. De K. Saariaho escuchamos "Private Gardens" (Jardines secretos), obra electroacústica, procedimiento que utiliza con cierta frecuencia.

f) Hans-Joachim Hespos nació en Alemania en 1938 y ha sido colaborador de Sonidos Abiertos. Se ha caracterizado por escribir música en pentagramas, pero sin compás, y en los últimos cinco años ha tenido un especial interés por el teatro musical y la danza. Se inclina hacia la improvisación, extractando elementos del jazz de vanguardia y se caracteriza por el uso de instrumentos exóticos y olvidados. Su posición es radicalmente opuesta a las técnicas seriales y le da inmensa importancia a la capacidad interpretativa de los músicos. De Hespos se presentó "Biomba" de 1983.

6) De la República Democrática Alemana

a) Reiner Bredemeyer, aunque nació en Colombia, se fue a vivir a la RDA. Ha escrito gran cantidad de música para cine y para teatro. Una de sus obras más conocidas se titula "Post-Moderne" con texto en ruso. Los intérpretes aparecen vestidos con el uniforme de los oficinistas del Correo. Incluye extractos de textos oficiales de una revista y les pone música. Esta obra, estrenada en diciembre de 1988, está considerada como una pieza contingente.

Esta panorámica de la música actual en Europa y los Estados Unidos la realizó Reinhard Oehlschlägel, nacido en Bautzen (perteneciente hoy día a la RDA) en 1936. Estudió química, educación musical, musicología, sociología y filosofía en Braunschweig, Hannover, Göttingen y Frankfurt. El posgrado en educación musical lo obtuvo en Hannover con un trabajo sobre el segundo Cuarteto de cuerdas de Arnold Schönberg. A partir de 1964, es colaborador del Frankfurter Allgemeine Zeitung y desde 1972 colabora con el Frankfurter Rundschau, en el que es responsable del área de música nueva, y periodista musical en la emisora

DeutschlandFunk en Colonia, República Federal de Alemania. Desde 1983 es coeditor de la revista MusikTexte.

TALLERES

El curso-taller de instrumentos andinos se detalló en la sección Cursos, y los demás talleres abordaron en esta oportunidad el tema de la improvisación. El taller se define como una actividad con especial acento en la práctica permanente de las consultas planteadas, no solo por los guías sino que también por los alumnos, a diferencia de los cursos y seminarios.

En esta ocasión se realizaron dos talleres, dirigidos especialmente a pedagogos y a compositores. El primer taller estuvo a cargo del brasileño Tato Taborda Jr., quien trató de ordenar una serie de sonidos “potenciales”, extractado este material de la naturaleza. En este taller eran frecuentes las sesiones en el bosque tropical o en la piscina del establecimiento.

El segundo taller de improvisación estuvo a cargo del compositor y pianista holandés Misha Mengelberg, “personaje” que no dejaba de inquietar a los asistentes con sus permanentes “excentricidades”. Era frecuente verlo entrar a los conciertos por la ventana y al parecer, era para no molestar al entrar por la puerta, porque siempre llegaba atrasado. Mengelberg ha tenido una destacada trayectoria en el campo del jazz y del free jazz, así como también en la música culta contemporánea. Él fue uno de los fundadores del grupo “Instant Composers Pool”. Su conocida posición y adhesión a la postura del “caos”, llegó a fascinar en ciertos momentos durante el taller.

En el primer encuentro con Misha, planteó realizar una pequeña improvisación personal. Después de que cada cual lo hizo, Misha se dirigió al piano y se sentó en el taburete de manera muy convincente. Pareció que no estaba cómodo y tomando los rodillos de los costados del banco, comenzó a girarlos lentamente, a la vez que se desplazaba un poco hacia la derecha del teclado central, lo que produjo un chillido en el piso de baldosas. Ese chillido de las cuatro patas del banco se intensificó a medida que Misha se desplazaba más y más hacia la derecha, abandonando el piano y comenzando a rodar en círculos por toda la sala, cada vez más rápido, cada vez más chirriante, pero siempre sentado. Parecía que no acabaría nunca. hasta el momento en que se quedó en posición de relajación frente al grupo que lo observaba. Entre Misha y el grupo se interponía una mesa metálica, la que tomó fuertemente de una orilla con ambas manos y comenzó a arrastrarla por el suelo intensificando la sonoridad.

Todo estaba permitido dentro del taller, todo lo que sonara tenía un valor, sin importar la fuente que lo producía. Fue así como sobre la base de historias inventadas por los asistentes, se improvisaban diversas obras.

AUDICIONES Y CONCIERTOS-DEBATES

Después de pasar por las “refeições”, la cena de la tarde con la abundante y original comida brasileña, se continuaba en la noche en el Auditorio con las audiciones y conciertos, incluyendo el posterior debate. Esta era la única actividad del día en la que todos los participantes nos encontrábamos para trabajar en conjunto. Esta actividad era interrumpida por una pequeña pausa, en la que se ofrecía un reponedor té de canela con apetitosas galletas dulces. Esta sesión tenía

una duración preestablecida de dos horas, aunque las razones para prolongarla siempre fueron justificables.

Primera audición:

Creo que para todos resultó sorprendente que se presentara en esta sesión una variada muestra de la música popular y de raíz vernácula del continente latinoamericano. Fue un remezón para muchos, el hecho de que el curso no se iniciara con una buena dosis de música contemporánea, o de los “clásicos cultos de la música latinoamericana”.

La audición se inició con una obra del argentino Atahualpa Yupanqui, a estas alturas un clásico, al igual que en la segunda audición se presentó la obra de otro clásico, en esta oportunidad de la chilena Violeta Parra, de quien se escuchó “El gavián”, composición de largo aliento realizada por nuestra compositora en la época en que vivió en Francia. Los que conocen esta obra, saben que se trata de un aporte trascendental a la música latinoamericana.

Se escucharon también obras de la peruana Chabuca Granda, de Carlos Gardel, del argentino Enrique Santos Discépolo, del brasileño Antônio Carlos Jobim y del uruguayo Leo Maslíah, su “Recuperación del unicornio”, entre muchas otras.

Se pudo comprobar, una vez más, que la música popular y de raíz vernácula tiene muchas lecturas, dependiendo naturalmente del auditor. Además, está muy cercana - de hecho cada vez más - a la música contemporánea. Si bien algunos la clasifican como “arte menor”, personalmente estoy convencido que no existen músicas mayores y menores, sino solamente la buena y la mala música.

Segunda audición:

Lamentablemente, a esta audición no nos fue posible asistir. El programa fue el siguiente: “Toque de baile”, de los “Tres toques”, 1931, de Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1940); “Creación de la tierra”, 1972, de Jacqueline Nova (Colombia, 1935-1975); “Soles”, 1967, de Mariano Etkin (Argentina, 1943); “Música de la calle”, 1980, de William Ortiz (Puerto Rico, 1947).

Tercera audición:

Se inició esta audición con la obra “Planos”, escrita en 1934, por el compositor mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940). Para muchos la música de Revueltas es, lamentablemente, desconocida aún. Su caso guarda relación con el del chileno Acario Cotapos, dado que algunos han buscado opacar, por extrañas razones muy poco humanas, la genialidad de ambos artistas, evidente para unos y peligrosa para otros.

Del peruano Celso Garrido-Lecca (1926) se presentó “Antaras”, que data de 1968. Posteriormente, del compositor Eduardo Bértola (1939) se escuchó “Trópicos” de 1975. Bértola nació en Argentina y desde hace algunos años reside en Brasil, donde actualmente ocupa la cátedra de composición y de música electroacústica en el Conservatorio Mineiro de Música de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais.

“Imágenes de una historia en redondo”, de 1980, escrita por el compositor guatemalteco Joaquín Orellana (1930) fue la obra que se ejecutó enseguida, y que hace referencia directa a la problemática sociopolítica guatemalteca. En el debate, no quedó muy claro si los autores aceptaban o no la evidencia manifestada en la música de los sucesos cotidianos de violencia y aquellos de la contingencia política en ese país.

Cuarta audición:

Obras para clarinete

El héroe de esta jornada, sin lugar a dudas fue Jesús Villa Rojo, compositor español y clarinetista extraordinario. El auditorio fue inundado por la sonoridad de

“Tukana”, obra del compositor español José Ramón Encinar (1954), escrita en 1973 para clarinete y cinta magnética. La segunda obra correspondió al compositor español de Valencia José Antonio Orts (1955), titulada “Hálito”, de 1987, para clarinete solo. Del mexicano Manuel Enríquez (1926) se escuchó “Tlapizalli” de 1988. La primera parte de la audición terminó con la obra del español Claudio Prieto (1934) “Reflejos” de 1973, para clarinete y cinta magnética.

Después del consabido té de canela, Jesús Villa Rojo tocó “Lied” de 1983 del compositor italiano Luciano Berio (1925), con cinta magnetofónica, al igual que las dos restantes obras de este concierto. Enseguida, incluyó del español Andrés Lewin-Richter (1937) “Reacciones II” de 1980 y del propio Villa Rojo (1940) “Tonalidad Dominante (La bemol)” de 1986.

Villa Rojo ofreció un excelente panorama de la música española especialmente la que no es muy popular en América Latina, porque es bastante desconocida.

El debate giró más bien sobre las posibilidades del clarinete, y el maestro ofreció una pequeña clase magistral sobre este instrumento, al responder a las preguntas de los asistentes. Villa Rojo preparó el concierto con esmero, y grabó con anterioridad las partes correspondientes a otros clarinetes cuando las obras así lo requerían.

Quinta audición:

En esta ocasión figuró la música de dos compositores que asistían al curso: Arturo Salinas de México y Wilhelm Zobl de Austria. Se inició el concierto con “Nijawi” de 1976 del compositor de Monterrey Arturo Salinas (1955), obra que él definió como “música concreta microtonal”. Para escuchar esta música el auditorio quedó sumido en la oscuridad total por decisión de Salinas, lo que provocó cierta incomodidad. Luego se oyó “Vindú” de 1981, que definió como “música concreta” y finalmente “Estrellas para Gabriel” de 1988, en homenaje a su hijo Gabriel, obra realizada con un computador.

La segunda parte estuvo dedicada a obras de Wilhelm Zobl, compositor vienés nacido en 1950, quien ha mantenido una estrecha relación con Brasil y con Latinoamérica, la que ha influenciado su música. En primer lugar se presentó “Donau-Lieder” de 1984; enseguida “Ária brasileira” de 1987 para piano y, finalmente, “Sueño” de 1986.

Coriún Aharonián encabezó un acalorado debate de los asistentes, quienes criticaron principalmente al compositor mexicano Arturo Salinas por su poco convincente postura, sus prolongadas explicaciones previas y por el uso de elementos extramuscales en su audición, entre otras razones.

Sexta audición:

Esta audición estuvo dedicada a dos compositores de distinta generación del Cono Sur. Se inició el concierto con obras del autor de este artículo (Santiago, Chile, 1955), y la segunda, con obras del compositor uruguayo Coriún Aharonián.

La primera obra, “Seco, fantasmal y vertiginoso” para piano solo de 1986, homenaje a Franz Liszt, escrita en tres movimientos que llevan los nombres del título, está dedicada a la pianista chilena Cecilia Plaza; la segunda, “Tres momentos”, de 1986, es para guitarra y está dedicada al guitarrista chileno Luis Orlandini y, finalmente, “Las 7 preguntas” para voz, clarinete, percusión y piano, de 1985, con texto de Pablo Neruda.

La segunda parte también incluyó tres obras de Coriún Aharonián, principal impulsador de los Cursos Latinoamericanos. Primero, “Música para cinco” de 1972; la segunda, “Gran tiempo”, de 1974, lleva el título de un poema del poeta

venezolano Alonso Palma, y la última “¿Y ahora?”, de 1984, para piano solo, obra que el compositor ha interpretado en innumerables ocasiones.

El debate esta vez fue polémico, a raíz de una pregunta que Graciela Paraskevaídis me dirigió sobre el por qué le había dedicado una obra a Franz Liszt. Argumenté que para mí Liszt representaba la personificación del compositor que, a través del piano, abrió una gran puerta a la música del siglo XX. El homenaje se basa en la Sonata en si menor y al cromatismo que caracteriza su música para piano. Además, Liszt fue un gran improvisador de la música de sus contemporáneos y porque en 1986 se cumplieron cien años de su muerte. Misha Mengelberg intervino para decirme que consideraba “muy amable” por haber dado esta explicación, porque él piensa que un compositor puede reservarse el derecho a no explicar nada. Sobre las obras de Coriún Aharonián: “Gran tiempo” y “¿Y ahora?”, se comentó que corresponden a dos situaciones trascendentales en el desarrollo de la vida sociopolítica del Uruguay.

Séptima audición:

Se inició con un homenaje a los cincuenta años del Grupo Música Viva, agrupación brasileña divulgadora permanente de la música contemporánea, especialmente en Latinoamérica. El homenaje fue dirigido por el compositor José Maria Neves, quien dio a conocer una versión grabada de la obra “Música 1941” de Hans-Joachim Koellreutter (Alemania, 1915, actualmente radicado en Brasil).

Después se escuchó una larga carta de Misha Mengelberg (1935), que él mismo leyó en inglés y que fue traducida al castellano, en la que se disculpó por la observación que hizo a la pregunta de Graciela Paraskevaídis con respecto a Franz Liszt, en la sexta audición. Luego Misha leyó una introducción a la obra “Zeekip Ahoy”, para orquesta (cuyo significado es más o menos “Gallina de mar a estribor”). El relato incluye humorísticos elementos del absurdo, de sabrosa creatividad, al igual que toda la obra. Posteriormente, el holandés se sentó al piano con un gran signo de interrogación en el rostro, que parecía preguntar con intensidad: “¿Y qué voy a hacer ahora?” Después de algunos segundos rituales, fue como si lo hubiesen conectado a una máquina generadora de música, una creativa improvisación comenzó a emanar de sus dedos, lo que causó gran impresión.

El debate posterior se caracterizó por un humor irónico basado en situaciones absurdas, tónica de la posición del “caos” que sustenta el compositor.

Octava audición:

Después de un día libre, en el que los asistentes al curso pudieron disfrutar de la piscina y de paseos a lugares cercanos, se recibió la grata visita de Titane, que cantó sus canciones brasileñas con una aguda pero cálida voz, acompañada por un guitarrista. Sus canciones extraen elementos diversos de la música popular y fundamentalmente del folklore brasileño. Luego se presentó Tim Rescala (IRio, 1961), quien viajó expresamente a Mendes para dar a conocer su trabajo. Presentó una grabación a la que superpuso comentarios en vivo, sobre algunos temas polémicos que el compositor criticó abiertamente, como por ejemplo los prototipos de música compuesta para ocasiones o eventos especiales, como bienales, concursos, etc. Su trabajo se tituló “Cliché music” (1985). A continuación, en una “fiesta”, los asistentes mostraron sus “gracias locales”, todo ello acompañado, naturalmente, de algunas bebidas “amistosas”, especialmente la cachaza.

Novena audición:

En esta ocasión les correspondió exponer sus trabajos a cuatro compositores sudamericanos: César Junaro (Bolivia), Tim Rescala (Brasil), José Maria Neves (Brasil) y Conrado Silva (Uruguay-Brasil).

Del boliviano César Junaro (1951) se dio a conocer la obra “Chipaya”, de 1987, la que se caracterizó por un tratamiento electroacústico que el compositor le da a los instrumentos de viento de origen nativo. Tim Rescala presentó la obra “Ilha de Santa Cruz”, creación electroacústica de 1987, de la que solo se escuchó un fragmento, de humor directo y satírico, realizado con evidente manejo de los elementos musicales usados. Tim Rescala, además de ser compositor de música contemporánea, escribe música para teatro en el que participa como intérprete, en “shows” nocturnos principalmente en Rio de Janeiro, es personaje de teleseries (Bodoque en “Derecho de amar”) y compone canciones con textos satíricos. Pertenece a la tendencia que los brasileños califican de “humor intelectual”.

De José Maria Neves (1943), compositor brasileño e integrante del equipo organizador de los Cursos, se incluyó la obra electroacústica “Un-X-2” de 1971. Para finalizar la audición, Conrado Silva (1940) presentó su obra “Pericón” de 1988, que hace referencia al conocido baile popular del mismo nombre. Conrado Silva es integrante del equipo organizador de estos Cursos.

En el debate correspondiente se discutieron aspectos relacionados con los procedimientos y las técnicas electroacústicas de las cuatro obras escuchadas, las que se caracterizan por utilizar diversas posibilidades y recursos.

Décima audición:

Con música de los compositores Cergio Prudencio (Bolivia) y Tato Taborda Jr. (Brasil), se realizó esta audición en cuya primera parte se escucharon obras de Cergio Prudencio, nacido en 1955. El compositor paceño es el integrante más novel del equipo organizador de los cursos y trabaja fundamentalmente a partir de lo que pueda crearse con los instrumentos llamados de “origen andino o nativo”. Se escuchó “Awasqa”, de 1986, obra electroacústica, luego se continuó con el mundo sonoro tan especial que se produce en “Tríptica”, de 1985, escrita para siete charangos y cuatro instrumentistas. Sobre Cergio Prudencio entregamos referencias en el capítulo dedicado a los cursos.

En la segunda parte, dedicada al compositor Tato Taborda Jr., nacido en Curitiba en 1960, se escuchó “Prostituta americana”, que data de 1983.

Decimoprimera audición:

Se inició la audición con “Convivium”, de 1986, del compositor brasileño Harry Lamott Crowl Jr., la que desde la partida demuestra una postura “marginal” con respecto a lo que habitualmente se conoce como música electrónica (con un mínimo de condiciones tecnológicas). La obra “desilusiona” porque, “a propósito”, está construida con materiales de desecho de otras obras. Todo este material fue mezclado de manera casera, es decir, con elementos técnicos de sonido mínimo, que cualquiera puede tener en su casa.

Harry Lamott Crowl Jr., nacido en Belo Horizonte (1958), ha realizado una importante labor como musicólogo en la Universidad Federal de Ouro Preto, Brasil, dedicado absolutamente al estudio de la música compuesta durante el período barroco brasileño.

Como fruto del curso de interpretación impartido por el español Jesús Villa Rojo, se presentaron dos obras preparadas para la ocasión. La primera, “Tonalidad Dominante Re”, satirizaba aquella de Villa Rojo escuchada en la cuarta audición. La entusiasta participación del grupo hizo convincente la experiencia realizada en el escenario. La segunda obra, “Pues nada”, demostró la rica creatividad de los hermanos Martha y Mauricio Rodríguez venidos de Colombia.

El debate de aquella noche se centró específicamente en los problemas y procedimientos técnicos usados en “Convivium” de Crowl, obra afectada, además,

por la mala producción de la cassette original y por los problemas acústicos de la sala de audición.

Decimosegunda audición:

Esta audición contó con diversas variedades con respecto a las anteriores. Hubo un mayor número de exponentes de diversas tendencias, estilos y procedimientos, incluyó a varias generaciones y además contó con músicos representantes de diferentes países. Inició el programa el joven compositor Rodrigo Cicchelli Veloso, nacido en Rio en 1966, con el estreno de su obra "Las letanías de Satán", escrita para cinta magnética, piano y voz e interpretada por Tato Taborda Jr., piano, Eduardo de Carvalho Ribeiro, voz. La obra fue escrita entre 1988 y 1989,

La segunda obra correspondió al uruguayo Luis Jure (1960), titulada "Takanimba", creación electroacústica compuesta en 1988. El tercer lugar le correspondió al compositor uruguayo Elbio Rodríguez, nacido en Montevideo en 1953, quien presentó "Desde tan lejos", escrita en 1988. Elbio Rodríguez ha dedicado muchos años a investigar y difundir la música popular uruguaya, la que también dio a conocer en los cursos de Mendes.

De la compositora y musicóloga argentino-uruguaya Graciela Paraskevaídis (1940), se tocó "magma V" de 1977, en versión del taller de instrumentos nativos que dirige el maestro boliviano Cergio Prudencio. Cerró la audición una obra del compositor boliviano de Potosí Willy Pozadas (1946), titulada "Amtasiñani" de 1986.

Decimotercera audición:

La tónica de esta audición fue dar a conocer algunas de las obras de música electroacústica realizadas en el curso dictado en Mendes. La audición se inició con "Experimental I" de Dino Nugent Cole, nacido en Panamá en 1962; continuó con "Pieza para violín y micrófono" de Eduardo Reck Miranda, nacido en Porto Alegre en 1963; del guatemalteco Igor de Gandarias, nacido en 1953, se dio a conocer "Conquista II" de 1988. Enseguida se oyó una obra electroacústica realizada en Belo Horizonte en 1988, titulada "Estudio II" (Baurembi) de Sérgio Freire, nacido en 1962, compositor que pertenece al grupo de alumnos que desde hace algunos años trabaja en el taller de experimentación electroacústica que dirige el maestro Eduardo Bértola, en el Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte. La primera parte terminó con la obra de otro compositor del Brasil, Anselmo Guerra de Almeida, nacido en Santos en 1959, quien dio a conocer un fragmento de su obra "El nacimiento de la canción", que data de 1988.

La segunda parte del programa estuvo totalmente dedicada a obras del curso de instrumentos nativos que dirigió Cergio Prudencio. El conjunto instrumental ofreció un nutrido programa de música tradicional de Bolivia.

Decimocuarta audición:

Concierto de clausura

Para esta versión número quince de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea se eligió un concierto de despedida interesantísimo con música contemporánea, popular y folklórica, programa dividido en tres partes.

Se inició con la presentación de dos obras escritas y montadas en el curso de composición "docta", dirigido por Coriún Aharonián. La primera fue "Co-ro-mi" de 1989 de Eduardo de Carvalho Ribeiro, nacido en Belo Horizonte en 1963, obra escrita para tres flautas, piano, violín y guitarra. Los ejecutantes fueron: Paula Perero, Eduardo Cáceres y Carvalho Ribeiro (flautas), Evandro Higa (piano), Eduardo Reck Miranda (en las cuerdas del piano), Daniele Marcondes Gugelmo (violín) y Sérgio Freire (guitarra). La segunda, "Zeol" de 1989, para piano preparado y guitarra, de la joven compositora Daniele Marcondes Gugelmo, nacida en 1967 en

Lineira, San Pablo. Fue interpretada por la compositora al piano y Patrick Zeoli en guitarra.

En la segunda parte se presentaron obras de los alumnos del curso de composición popular, dirigido también por Coriún Aharonián, y las del taller de improvisación y composición que dirigió Misha Mengelberg.

Esta segunda parte fue titulada “Dos musicalizaciones”, con sendas versiones de dos alumnos sobre un poema de la boliviana Matilde Casazola, que los alumnos titularon “Todos los amores”. La primera versión correspondió a la chilena Francesca Ancarola, nacida en Santiago en 1968. Francesca dio vida a la canción con la guitarra y su voz, haciendo uso de elementos de la tradición musical mapuche. La segunda versión la realizó el boliviano Filemón Quispe, nacido en 1961, quien también utilizó la guitarra y su voz, imprimiéndole elementos del folclore de su país fácilmente identificables.

El taller de improvisación para compositores, dirigido por Misha Mengelberg, tuvo características muy peculiares. Misha pidió a cada uno de los integrantes del taller inventar una historia de ficción, de variadas temáticas, con las que se plasmara una sola y continuada historia, la que serviría para realizar la improvisación de aquella noche. Los instrumentos usados fueron un piano de cola, un chelo, percusión de tambores, flautas, “taca-taca” (futbolito) con siete pelotas, vasitos plásticos (del té de canela), voces, sonidos guturales y otros elementos que hubiese al alcance de la mano. Antes de iniciar la improvisación, se leyó a los asistentes el resultado final de la historia.

Como broche de este concierto, un numeroso grupo de aldeanos de Mendes realizó una celebración religiosa en las afueras del auditorio. Llegaron al lugar de los cursos con sus coloridos atuendos e instrumentos, para ofrecernos la presentación de Folia de Reis. Los bailarines y músicos eran en su mayoría negros y mulatos con vistosos trajes, máscaras y una multitud de trapos de todos colores, los que en la danza y acrobacias provocaban efectos alucinantes. Los músicos en trajes de fiesta tocaban variados tipos de tambores, instrumentos de cuerda rasgueada, acordeón y accesorios de percusión. Los cantos eran la columna vertebral del esquema musical, con textos de profunda inspiración religiosa. Antes de iniciar la ceremonia, se postraron ante la imagen de la Virgen pidiendo su protección y ayuda para los bailarines, que tenían que realizar una arriesgada coreografía. Ante la congoja de los asistentes que observábamos fascinados cada movimiento, la música no se hizo esperar. Quienes han escuchado la música del folclore brasileño con esos grandes bombos tocados con mazo, los tambores percutidos con varillas, se imaginarán la gran conmoción que esta música produjo en todos nosotros. El grupo musical era dirigido por uno de los integrantes, quien controlaba todo el espectáculo con un pito: dividía las secciones, preparaba los finales, alteraba el esquema rítmico, daba entrada a los bailarines y a los cantantes y también decidía el silencio de la banda. Los bailarines, en un comienzo, realizaban el ritual muy lentamente mientras observaban las características del público, por ejemplo: la vestimenta, colores de las ropas, peinados, rostros, estatura y otros detalles. Nadie imaginaba que posteriormente sus observaciones - como parte del juego - se transformarían en “cuartetos rimados”, por ejemplo:

La mulata y el blanquito / tienen las manos tomadas, / las esconden con vergüenza / a toda la concurrencia.

Siempre quedó bien claro a quienes se referían los bailarines en sus picarescas observaciones, provocando risas y aplausos entre los asistentes. Tal vez por esta razón, no se hizo perceptible el cansancio del día, dada la intensidad de los

cursos, de la audición-concierto y de las dos horas de duración de Folia de Reis. Después de la celebración, tanto músicos como bailarines alabaron a la Virgen y después se dirigieron a dar gracias ante la imagen de Cristo que había en la sala. Con una música de carácter más lento, repetitiva y de contexto diferente se mantuvieron en actitud de entrega durante poco más de media hora, demostrando así su profunda convicción religiosa, inclusive cuando bendijeron el dinero que recibieron de los asistentes y que uno de ellos recaudó pasando el sombrero. Explicaron que lo recibido se lo repartían por cantidades iguales, lo que demostró abiertamente su precaria condición económica.

Así concluyó la presentación folclórica, el concierto y la última noche de este importante encuentro.

EVALUACIÓN DEL XV CURSO - MENDES, BRASIL

A la mañana siguiente se realizó una sesión evaluadora de las actividades del curso, seguida de un almuerzo de despedida, con “caipirinha”.

Después de los elogiosos comentarios sobre el concierto de la noche anterior, el equipo organizador informó lo siguiente en la sesión evaluadora:

“Quisiéramos informarles que, después de largas conversaciones y discusiones entre los miembros de este equipo, hemos decidido que este es el último curso, bajo este formato. Este equipo pasa a una etapa de receso y a un período evaluativo de este y de todos los cursos anteriores. Pensamos que hemos cumplido una etapa y que un nuevo enfoque, tal vez, corresponda a otras generaciones”.

Después de este comunicado, se iniciaron las preguntas especialmente de parte de aquellos que asistían por primera vez a estos cursos y que vislumbraban una nueva etapa en su formación musical futura. El comunicado constituyó un impacto para muchos. Otros, en cambio, se habían transformado en estudiantes regulares, quienes llegaron a afirmar: “toda nuestra educación musical fundamental la adquirimos en los veranos durante estos cursos”. La verdad es que algunos que llegaron como alumnos, luego pasaron a ser invitados para dictar conferencias y posteriormente pasaron a convertirse en docentes, a medida que se destacaban en el desarrollo de las actividades y en el trabajo realizado durante el año.

Las preguntas respecto a esta decisión trataron de ser respetuosas porque se comprendía la situación, pero sin aprobarla totalmente. Nos pesaba el aislamiento de Latinoamérica y las escasas posibilidades que existen para encontrarnos regularmente, conocer nuestra música y nuestra manera de pensar. Quedó en claro que el equipo organizador no daba por terminada la idea de los cursos, pero sí la del equipo que hasta ese momento había asumido la tarea. Por eso, se vislumbran nuevas alternativas que nos hacen responsables a los que consideramos que esta iniciativa debe continuar.

Enseguida los organizadores se refirieron al aspecto económico, debido a ciertos desequilibrios sobre la asistencia anual de alumnos en cada año. En algunos casos se contó con más de doscientos alumnos, lo que obligó a cerrar la inscripción, pero hubo otros en los que se produjo un déficit presupuestario en los gastos, porque el objetivo es el autofinanciamiento. Además, hubo que considerar la inestabilidad económica permanente que se vive en Latinoamérica, lo que naturalmente afecta la regularidad de la asistencia del alumnado. Frente a esta problemática planteada por el equipo, surgieron algunas posibles soluciones futuras,

como ser trabajar en conjunto con otras instituciones, alternativa con la que los organizadores actuales no concuerdan.⁹

Desde que se iniciaron los Cursos, la asistencia aumentó cada vez hasta llegar a un número imposible de controlar. Después de esa experiencia, los organizadores decidieron no publicitar tanto el evento, pero se produjo la deficiencia numérica del alumnado. Felizmente, los problemas siempre fueron solucionados por el equipo organizador.

A MANERA DE CONCLUSIÓN PERSONAL

Educación dual

Pareciera ser que las diversas realidades socioculturales de los países y continentes exigen a las personas actitudes diversas, en la mayoría de los casos creativas, para enfrentar las permanentes contingencias que se presentan, especialmente en un continente cambiante como es Latinoamérica. Durante una gran parte de nuestra vida nuestra educación está enmarcada en un ámbito dual, nos enfrentamos a una educación sistemática que se realiza en las aulas de clase, las que por lo general nos enmarca dentro de un contexto de solemnidad y tradición, que algunos profesores y burócratas de la enseñanza consideran de gran importancia. La educación sistemática es como un trozo de pasado en el presente.

Por otro lado, estamos enfrentados a otro tipo de educación tan importante, marcadora y definitiva, como es la “educación refleja”. Es aquella, según mi opinión, que recibimos permanentemente y la que en nuestros días se vislumbra como la más fuerte. Esta educación la recibimos en la calle, de las revistas, de los periódicos y de la radio, y de la relación permanente con nuestras amistades y de las personas con visión contemporánea del factor educacional. En nuestra sociedad, la familia es generalmente la institución que representa el vínculo con el pasado, ligada a la educación sistemática, a la que confían sus hijos. En este fin de siglo, está muy claro que la capacidad de renovación de los planteamientos de fondo en las instituciones de educación tradicional, es floja y estática. Muchas veces hemos pensado que el abismante mundo tecnológico que se renueva a diario, ha sobrepasado el ritmo de la enseñanza tradicional.

En esta era de la informática y de la información masiva, aún existen muchos profesores de música que no informan a sus alumnos sobre los problemas musicales o sonoros, sino que su interés radica exclusivamente en que los alumnos sepan el máximo - tal vez lo mínimo - sobre Bach, Mozart y Beethoven. No digo que “no” a estos compositores, estoy diciendo que SÍ a “lo otro” y por “lo otro” me refiero a que los alumnos están diariamente expuestos a una realidad sonora que absorben inconscientemente, y en la mayoría de los casos con un gran sentimiento, pero con mucha ignorancia. Considero que el profesor en vez de informar sobre “los grandes maestros”, debe realizar una “gran limpieza” y borrar definitivamente los vestigios de que “la música docta es superior” y pertenece al ámbito del espíritu por sobre otras músicas.

⁹ Cabe mencionar aquí las actividades desarrolladas en Chile por la Agrupación Musical Anacrusa, creada en abril de 1984 a instancias de Eduardo Cáceres y los tres Encuentros de Música Contemporánea también impulsados y orientados por éste y un colectivo de músicos chilenos, que se llevaron a cabo en octubre de 1985, 1987 y 1989. Su impronta latinoamericanista los vincula claramente con los CLAMC. Ver: Eduardo Cáceres: “La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea”. En: Revista Musical Chilena, 174, julio-diciembre 1990. pp. 57-110. Y en: www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article

Mientras profesores de escuelas, colegios y conservatorios no realicemos esta gran limpieza y desconozcamos todo el inmenso mundo sonoro que actualmente inunda nuestra sociedad contemporánea, inevitablemente estaremos expuestos a vivir ridículamente en un mundo que simplemente no existe. Es posible que nuestros gustos no se deleiten con la música de Sting, Rubén Blades, Milton Nascimento o Madonna, pero ¿qué es lo que escucha nuestra juventud? Como profesores de música o como músicos, ¿somos capaces de distinguir la buena música popular de la mala? ¿Toda la música de Beethoven es genial? Si algún profesor de música piensa que la juventud está “alienada” con la música pop, rock u otra de nuestros días, ¿no es acaso también un factor de alienación, escuchar solo a los llamados grandes maestros? Pareciera ser muy fácil saber cuál es la verdadera música que debe enseñarse en las escuelas y conservatorios. Aprendemos el solfeo básico, un poco de armonía tradicional, el contrapunto parece no ser necesario, algún instrumento que nos defienda y algo de una historia de la música, desenchajada de la música misma. Con esto, podemos ser profesores, no sólo de colegios sino que de conservatorios superiores de música. Finalmente, mediante ciertas recetas podemos desenvolvemos unos cuantos años, hasta que nos descubran.

Intérpretes y grafía musical contemporánea

Además, en el caso de los intérpretes, una serie de problemas no abordados a tiempo o jamás asumidos dentro de la enseñanza formativa-estructural de la vida musical de un estudiante universitario, han creado consecuencias lamentables en la interpretación de la música contemporánea. Cuando ciertos aspectos no son tratados en una determinada etapa, las consecuencias se transforman en secuelas graves y a veces irreversibles. Es aquí donde me surgen algunas dudas: ¿cómo se enfrentan los músicos a estos nuevos lenguajes? ¿Cómo se enfrenta el público a esta nueva expresión? El “cómo” se interpreta esta música es definitivamente trascendental en las reales perspectivas de la comunicación:

Compositor.....Intérprete.....Público-auditor

Hasta ahora los tres “protagonistas” citados, escasamente han logrado crear un movimiento de energías vitales nacido del fenómeno musical. Si hubiese una creatividad viva en cada estamento, podría surgir un universo absolutamente nuevo y distinto al actual. Son los hombres los que deben conquistarlos. Es por ello que estoy convencido que el enfoque que se requiere es de especial cuidado. Debemos considerar la educación incompleta que se le da al intérprete actual en las escuelas de música, no solo en los aspectos estrictamente musicales, porque los programas que deben interpretar no incluyen repertorio de música compuesta en el siglo XX y cuando algo se aborda, es ínfimo. Es posible observar que en la segunda mitad de este siglo, existe una falencia absoluta de maestros y profesores de instrumentos, que impulsen una docencia acorde con el devenir del siglo.

Los lenguajes y las formas de escribir música a partir de este siglo han pasado por una transformación significativa. Denominamos “grafía y escritura musical contemporánea” al actual tema decisivo de nuestro mundo sonoro y, dado las inagotables búsquedas de expresión de los diversos lenguajes musicales, es que se genera una extensa gama de nuevas formas y recursos para transcribir lo sonoro en imagen visual. Desde los impresionistas franceses, los microtonalistas y

futuristas, pasando por los expresionistas y dodecafonistas de la segunda Escuela de Viena, las novedades del “dibujo musical” no se detienen, inclusive tenemos compositores latinoamericanos que aportan grandes novedades a la grafía. Como consecuencia de una deficiente formación musical escolástica, tanto estudiantes como maestros no tienen la posibilidad de iniciar siquiera el estudio histórico de lo que ha sido el desarrollo de la grafía musical en este siglo. En la mayoría de los casos, esto supone un gran esfuerzo. Sin embargo, considerando la necesidad de obtener un panorama más amplio sobre la formación de nuestros músicos y del público, debemos proyectar e impulsar este problema con la mayor seriedad, para que los compositores puedan conocer nuevas alternativas de expresión y los intérpretes puedan tener entre las manos una partitura contemporánea, con planteamientos distintos y recursos desconocidos hasta ahora. El hecho de poder descifrar directamente su contenido, permite allanar poco a poco las dificultades y limitaciones de los músicos para abordar esta grafía en forma natural e integrada.

Objetivos comunes

Considerando lo expuesto, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea son una alternativa real, que enfoca sus actividades y fija sus objetivos a partir de las deficiencias que demuestra la educación musical tradicional. Los programas habituales de estudio de la música impulsan a sentir con mayor premura la necesidad de abordar a tiempo las transformaciones que nos ubiquen en el aquí y ahora. Los conservatorios de Latinoamérica mantienen una fuerte dependencia colonialista, porque tanto los métodos de estudio, libros, partituras de repertorio, análisis y métodos compositivos son originarios de los países europeos y como gran elemento de renovación, incorporan algunos de procedencia norteamericana.

Es por eso que coincidimos con los planteamientos de estos cursos, también con el Núcleo Música Nueva del Uruguay y de otras agrupaciones musicales de Latinoamérica, como son las actividades que realizamos en la Agrupación Anacrusa en Santiago de Chile. Durante algún tiempo, hemos trabajado en forma separada, pero con objetivos comunes, porque consideramos indispensable generar espacios positivos que aborden múltiples aspectos de la expresión contemporánea.

Arte y Tercer Mundo

Con gran suerte encontramos en la educación musical tradicional algún curso, programa anual, taller, ramo o método que se base y parta de un marco propio de nuestro continente. Estoy seguro que si los docentes tuviéramos el afán de la investigación permanente, descubriríamos el enorme caudal educativo que se ha desarrollado en Latinoamérica durante las últimas tres décadas. Pero, lamentablemente, continúa ocurriendo lo que sucedió con Pablo Neruda, Gabriela Mistral y otros creadores latinoamericanos: primero tuvieron que ser reconocidos en el extranjero, galardonados y estudiados, para que después sus países de origen se interesasen por ellos.

Cuando algún artista latinoamericano “triumfa” en Europa es “porque vale” y los que se deciden a trabajar en nuestros países, más de alguna vez son criticados. Mucha gente en Latinoamérica aún considera a los europeos como “seres superiores” y como los únicos capaces de valorar debidamente las actividades artísticas.

Cuánta necesidad tenemos en Latinoamérica de contar permanentemente con el aporte de nuestros creadores, aunque muchos no lo piensen así. Nuestra problemática no se reduce a la “deuda externa” económica, sino que también y en mayor grado a nuestra “deuda interna”, a la retribución que le debemos a Latinoamérica todos los que de ella nos nutrimos. El mundo está dividido por lo menos en tres o más sectores, a nuestros países les corresponde la categoría de “tercer mundo”, pero deberíamos tener muy claro que esta definición solo atañe al aspecto economicista, ingreso per cápita, y otros epítetos. El producto artístico que se genera en esta “tercera zona” no significa *en ningún caso* que sea de tercera, con respecto al arte “de primera” de los países del llamado “Primer Mundo”. Creo que si fuera así, tendríamos que hacer rápidamente un “hoyo”... y enterrarnos.

Por desgracia, los países del llamado Tercer Mundo, a través de sus autoridades, aspiran a convertirse algún día en país desarrollado o superdesarrollado, como objetivo único de progreso y de vida. Si finalmente esa es nuestra meta, después de conocer sus realidades, la alternativa del “hoyo” me parece cada vez más atractiva. Mientras seamos “subdesarrollados o en vías de desarrollo”, todavía tendremos la posibilidad de tener nuestros espacios, una tierra nuestra limpia y nuestro arte. Esto puede parecer paradoja, y quisiera afirmar que yo también lo percibo.

Creo que de una vez por todas y definitivamente, los que trabajamos en y con el arte en nuestro continente, debemos asumir nuestra responsabilidad. No se trata de desconocer el acervo cultural europeo que nos corresponde incorporar a nuestra cultura, pero tampoco transformarnos en defensores exclusivistas de las manifestaciones indígenas o de raíz indígena. Nuestra híbrida naturaleza étnica y cultural nos coloca en una disyuntiva creativa, cuyo producto de síntesis que debemos fabricar no debiera ser ni europeo ni indigenista, o como muy bien lo expresó un conocido personaje: “ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario”.

Pareciera ser que potencialmente Latinoamérica es el continente de la actualidad, en el que se podría generar un buen producto de síntesis de las diversas culturas que en este continente dejaron virtudes y defectos. Lamentablemente, la historia también ha sido implacable con las culturas indígenas subyugadas y acalladas de manera real o aparente. Sin embargo, ahora - después de algunos siglos - todos, si así lo deseamos, podemos afirmar que nuestra realidad y autenticidad es inútil resucitarla a través del pasado.

Fronteras culturales en América Latina

Creo que toda recuperación del pasado en arte tiene un gran valor en la medida en que sea actual, cotidiana y contingente. Puedo pensar que la cueca es el baile nacional de Chile, puesto que a diario encuentro gente bailándola en las fiestas y celebraciones caseras, pueblerinas, ciudadanas y administrativas. Más aun, esta cueca se puede bailar de manera espontánea, creativa, con una vestimenta cotidiana y no prototípica para que los fotógrafos saquen buenas postales. En este caso, como músico, me brotará la cueca por todos los poros. En cambio, si sucede que la cueca solo se baila en la televisión para el día nacional de Chile (18 de septiembre) y la mayoría de la gente prefiere celebrar esta fiesta con el baile de la cumbia, que es de origen colombiano, entonces creo que es mejor que me lave bien las orejas para que me brote la cumbia en vez de la cueca, a pesar que esta última es, por decreto, chilena.

A pesar que el año 2000 a esta altura pareciera no ser más que un número, las fronteras culturales de Latinoamérica no existen. Se sustentan en inútiles razones de carácter burocrático, que algunos administrativos se empeñan en prolongar para justificar su sueldo, aun a costa de opacar los valores culturales de nuestros vecinos. En Latinoamérica existen dos realidades al menos, las que son francamente opuestas y que sustentan personas de diferente origen y propósitos. Por un lado están los constructores de murallas y por el otro, los constructores de anchos y abiertos caminos. Cada vez que me ha sido posible participar en un evento latinoamericano fuera de Chile, me encuentro con gente llana y dispuesta a esclarecer los mil y un malentendidos que produce la enajenación colonialista. Es así como los latinoamericanos estrechamos lazos y las fronteras políticas pasan a ser un problema solo para quienes las inventan a diario.

Encuentro y reencuentro

Entre los numerosos encuentros llenos de amistad y fraternidad latinoamericana, que pude tener con compositores, musicólogos e intérpretes del Brasil, durante la realización de los cursos, quisiera referirme a uno que tuvo lugar en la casa campestre de Tato Taborda Jr., entre el croar de los sapos, el vuelo de las luciérnagas y un sinfín de insectos tropicales, al que también asistieron Cergio Prudencio (Bolivia) y quien escribe estas líneas.

Entre los muchos temas tratados, volvíamos con insistencia a uno en especial con el que todos coincidíamos: “los cursos latinoamericanos, en un momento no muy lejano, deben continuar”, y esa responsabilidad de alguna manera nos comprometía. El problema es no provocar situaciones forzadas porque esta iniciativa tuvo su propio camino trazado por el equipo organizador, que consideró que su etapa había terminado. Algunos de los puntos que nos quedaron muy claros, es el del aislamiento existente entre los músicos latinoamericanos, asunto que merece prioritaria preocupación. A nosotros, como generación joven, no nos corresponde asumir los problemas de las generaciones anteriores, a pesar de que muchas veces nos solicitan abanderamientos con personas, estéticas u organizaciones.

Estos encuentros facilitan la certera posibilidad de conocer otras alternativas y a personas distintas. Cuando existe la buena voluntad, los lazos se estrechan y se generan nuevas posibilidades de reencuentros en otros países, tal vez en una actividad diferente, pero con objetivos comunes. Es así como, con motivo del XV Curso en Mendes, conocí personalidades musicales que pronto visitaron Santiago de Chile para participar en el “Tercer Encuentro de Música Contemporánea” de compositores latinoamericanos, organizado por la Agrupación Musical “Anacrusa”, evento que se realizó ente el jueves 12 y el sábado 21 de octubre de 1989.

En la medida en que florezcan nuevas agrupaciones musicales en toda Latinoamérica que no adopten el modelo europeizante, surgirá una visión integral del fenómeno musical, sus antecedentes y derivados. La alternativa de crear el mayor número de encuentros en el continente, permitirá el acercamiento real entre nuestros aparentemente lejanos países y puedo afirmar con certeza que existe gran disponibilidad de parte de muchos maestros que anhelan ese momento. Esperamos fervientemente poder contar con el apoyo decidido de algunas instituciones que tengan la capacidad para brindar las condiciones económicas necesarias que se requieren porque, demás está decirlo, o tal vez sea muy necesario hacerlo, la música de nuestra Latinoamérica no cuenta con las bondades del “rating” y del apoyo de los mercados interamericanos.

Agradecimientos

Finalmente, solo me queda agradecer algunas colaboraciones e informaciones que me han facilitado la realización de este artículo. A los uruguayos Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídís y a la chilena Francesca Ancarola, estudiante de Licenciatura en Música en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y alumna de composición del autor, por la gran cantidad de datos, fechas y referencias sobre los cursos que me proporcionó, material que me ha sido de gran utilidad ¹⁰.

En: Revista Musical Chilena, Nº 172, VII-XII 1989.
[con fotos de Coriún Aharonián y del taller de interpretación dirigido por Cergio Prudencio]

.....

¹⁰ Este artículo se complementa con la reproducción integral del "Resumen de los quince Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea", incluido en los anexos de esta misma documentación, por lo que se omite aquí su reproducción.